WILHELM BODE
KUNST UND KUNSTGEWERBE

BRUNO U. PAUL CASSIRER
BERLIN W.

K. 4

2.50

KUNST UND KUNSTGEWERBE AM ENDE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS VON WILHELM BODE



BERLIN
BRUNO UND PAUL CASSIRER
1901

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

VORWORT.

DIE hier zusammengestellten Aufsätze sind aus dem Interesse des Unterzeichneten an der modernen Bewegung von Kunst und Kunstgewerbe hervorgegangen. Der erste Aufsatz verfolgt sie in ihrem Entstehen im Auslande, mit Rücksicht auf ihre Bedeutung für Deutschland; die übrigen behandeln die ersten, meist sehr schüchternen Anfänge dieser Bewegung in Deutschland selbst und ihren jetzigen Stand. Die letzten Ausstellungen, namentlich die Weltausstellung in Paris, haben bewiesen, dass diese Richtung heute bereits die herrschende ist. Meine Ausführungen hätten also, insofern sie eine gründliche Umkehr im ganzen Kunsthandwerk und die Bedeutung der modernen Bewegung für eine solche das Wort redeten, nur noch einen gewissen historischen Wert, der ihren Neudruck in dieser Zusammenstellung nicht rechtfertigen würde. Aber ich habe darin vor allem auch auf die Bedingungen für eine gesunde Entwickelung dieser „neuen Kunst“ und auf die mancherlei Gefahren, die ihr dabei drohen, hingewiesen. Die plötzliche und fast gewaltsame Art, wie sich die Bewegung gerade in

Deutschland Bahn gebrochen hat, der Umstand, dass sie die vielen unkünstlerischen Elemente, die ihr anfangs feindlich entgegenstanden, mit aufgenommen hat, zeigt, dass sie in der That gefährliche Wege einzuschlagen droht und zum Teil schon eingeschlagen hat. Daher ist es wohl nicht ganz unnötig, diese Betrachtungen, die ich vereinzelt und bei besonderen Veranlassungen über die neue Kunst veröffentlicht habe, hier in abgeschlossenerer Form einem weiteren Kreise zugänglich zu machen.

WILHELM BODE.

INHALTS-VERZEICHNIS.

VON DER WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO 1893.

Am Bord der „Normannia“, Anfang September.

MIT eigentümlichen Gefühlen steuere ich der neuen Welt zu. Mein Ziel ist Chicago, die Weltausstellung. Alle diejenigen, die das Frühjahr zur Besichtigung des „Weltmarktes“ gewählt haben, ruhen sich jetzt daheim behaglich in der Sommerfrische von den Strapazen aus und erzählen und füllen die Spalten der Feuilletons in den verschiedensten Blättern so ziemlich übereinstimmend mit den Berichten über die Widerwärtigkeiten der Reise, über den Schmutz in den Strassen, die Unbehaglichkeit und die Unsicherheit in den Hotels, die schlechte Küche, den Mangel an jedem Komfort, zumal auf der Ausstellung selbst — dann wieder über die Triumphe, die Deutschland dort feiert, das zweifellos den Vogel dort abgeschossen habe. Von Amerikas Leistungen hört man wenig, von seiner Kunst sagen die meisten fast gar nichts. Aus den meisten Berichten spricht vor allem das eine Gefühl: glücklich der, der gesund wieder zurück ist! Das sind wahrlich keine erfreulichen Aussichten für den, der erst hinauszieht, dem vom Ziel noch der weite Ozean und eine lange Eisenbahnfahrt trennt.

Jene Berichte kamen freilich so zeitig nach Europa, sie lauteten so übereinstimmend, dass ich ruhig hätte zu Hause bleiben sollen, da ich keinerlei Verpflichtung habe, die Ausstellung zu sehen. Trotzdem habe ich mich auf den Weg gemacht und habe noch heute den guten Glauben, in Chicago, in den Vereinigten Staaten frische Eindrücke von Kunst und Kunstgewerbe zu empfangen; Eindrücke einer Kunst, die vielleicht nach manchen Richtungen kaum über die ersten Keime hinausgekommen ist, die aber neue Aufgaben und Wege erkennen lässt und eine bedeutungsvolle Entwickelung in der Zukunft in Aussicht stellt.

Wäre die Entwickelung unserer heimischen Kunst eine normale, aussichtsvolle, so wäre der Reiz, diese Anfänge einer Kunst in Amerika kennen zu lernen, wohl nicht stark genug gewesen, mich über den Ozean zu locken. Aber wer lange genug, wer aufmerksam und unparteiisch unserem modernen Kunstleben gefolgt ist, der kann sich nicht verhehlen, dass die monumentale Kunst in immer grösserer Hast und in mehr oder weniger starker Abhängigkeit von der älteren Kunst aus einer Phase in die andere drängt, ohne dass eine von ihnen zu einem befriedigenden Abschluss käme; dass dagegen das Kunsthandwerk im besten Falle über eine mehr oder weniger verstandene Nachahmung der alten Kunst gar nicht hinausgekommen ist. Wenn wir jetzt am Ende des Jahrhunderts auf die gesamte Kunstthätigkeit unseres Zeitalters zurückblicken, so haben wir einen Kreislauf vor uns, der wohl nicht mit Unrecht

als ein circulus vitiosus zu bezeichnen wäre. Das „Empire“ als Nachahmung der Antike hat den Reigen eröffnet, die Nachahmung des „Empire“ charakterisiert das fin de siècle; und in der Zwischenzeit haben nach der Antike die Gotik, dann die Renaissance, der Barock, das Rokoko und der Zopf der modernen Kunst als Vorbilder gedient. War diese abhängige Kunstübung anfangs noch teilweise eine naive oder instinktive, so ist dieser Anschluss an die ältere Kunst bald nach der Mitte des Jahrhunderts mit der Begründung der Schulen und Museen ein ganz bewusster geworden. Dadurch ist das Kunsthandwerk treuer im Kopieren geworden und hat vielleicht an technischer Sicherheit gewonnen, aber eine selbständige Kunstthätigkeit, ein eigener Stil hat sich daraus nicht entwickelt und bleibenden Wert haben die Leistungen dieser Zeit nicht aufzuweisen. Dies gilt im grossen und ganzen für alle Länder, die eine eigene Thätigkeit nach dieser Richtung entfaltet haben, wenn man auch den Franzosen den Ruhm lassen muss, dass sie die alten Vorbilder am treuesten und besten nachgebildet haben, wenn auch dem englischen Kunsthandwerk der Vorzug gebührt, unabhängiger und zweckdienlicher zu Werke gegangen zu sein, als das Handwerk in anderen Ländern, ganz besonders bei uns in Deutschland. Wirkliches Verständnis für die individuellen Zeit- und Ortsbedürfnisse, für die Bedingungen des Materials, für die Bildung der Kunstformen aus der Bestimmung des einzelnen Kunstwerks werden wir nur ausnahmsweise antreffen; und noch seltener be-

gegnen wir einer unbewussten naiven Erfüllung dieser Bedingungen, wie sie für das Handwerk unumgänglich notwendig ist. Das Kunsthandwerk des 19. Jahrhunderts ist vielmehr über ein oberflächliches Angewöhnen älterer Kunstformen, die unseren modernen Bedürfnissen vielfach gar nicht mehr entsprechen, nicht hinausgekommen; seine Erzeugnisse erscheinen uns daher fast ausnahmslos schon nach kurzer Frist als missverstandene oder karikierte Nachahmungen der vorausgegangenen grossen Kunstepochen.

In der hohen Kunst haben die Malerei und die Plastik durch ihren Anschluss an die Natur eine selbständigere Stellung sich erringen können; aber auch hier macht sich jene Abhängigkeit von der älteren Kunst mehr oder weniger geltend, und die Hast in der Entwickelung, die in drei Menschenaltern dieselben Phasen durchgemacht hat, wie die ältere Kunst etwa in einem halben Jahrtausend, hat auch hier das Ausreifen vollendeter und origineller Kunstschöpfungen sehr beeinträchtigt.

Soweit diese Thatsache überhaupt erkannt und zugegeben wird, pflegt als Grund derselben das Fehlen der meisten Vorbedingungen für eine günstige Entwickelung jeder Kunst in unserer Zeit angegeben zu werden: Die Sammlung und beschauliche Ruhe, die der Künstler braucht, wird ihm im Zeitalter der Erfindungen, unter der Herrschaft des Dampfes und der Elektrizität nicht geboten, und der kritische und historische Sinn unserer Zeit muss gleichfalls die Ausbildung origineller Künstlerindividualitäten verhindern oder doch stark beeinträchtigen.

Dieser Mangel an eigener Erfindung, an eigenem Stilgefühl, der mit einem stark entwickelten Kunstbedürfnis in eigentümlicher Weise kontrastiert, hat zur Nachbildung der Kunst der vergangenen Zeit geführt; diese hat sich aber einer selbständigen Entwickelung unserer modernen Kunst nicht fördernd, sondern hindernd entgegengestellt. Wo es an eigenen Gedanken, an naivem Empfinden fehlte, mussten die alten Vorbilder, deren Eindrücke jeder Künstler, jeder Handwerker von Kindheit an unbewusst in sich aufnahm, die künstlerische Thätigkeit zu einer abhängigen, nachahmenden machen. Seitdem wir nun eine klare Empfindung von dieser Ohnmacht der eigenen Kunst haben, seitdem aus der Erkenntnis derselben unsere Kunstanstalten, unsere Kunstgewerbeschulen und Museen entstanden sind, ist die Nachahmung gewissermassen offiziell aufs Panier geschrieben. In der Nachbildung und Aneignung der Stile aller verflossenen Zeiten glaubte man das Mittel gefunden zu haben, um schliesslich wieder zu einer eigenartigen Kunst, zu einem eigenen Stil zu gelangen. Aber wenn es schon unmöglich ist, in den Geist der Kunst einer vergangenen Zeit wirklich einzudringen, aus ihrem Geiste heraus zu schaffen, so musste dieses Anlernen der Eigentümlichkeiten aller Stilarten auch den tüchtigsten Künstler und Handwerker vollständig verwirren. Wo er nicht einfach kopieren kann, giebt er nur die Aeusserlichkeiten jedes einzelnen Stils wieder, meist in karikierter Entstellung und mit unangenehmer Ueberladung, noch häufiger aber wirft er sie bunt durcheinander.

Trotz der Erkenntnis, trotz aller Beihilfe durch den Staat sind wir heute am Ende des 19. Jahrhunderts dahin gekommen, statt der falschen Nachahmung eines eigenen älteren Stils die Karikatur der Kunstrichtungen aller Zeiten zur Schau zu bringen, bald in strengerem Anschluss an eine von ihnen, bald in hässlicher Vermischung derselben.

Wer diese Entwickelung deutlich empfindet, wer dieses Ringen nach einer Besserung in seiner Hoffnungslosigkeit erkennt, der wird bei der grössten Begeisterung für die alte Kunst mit Sehnsucht nach dem Lande hinüber blicken, dem das Glück der alten Vorbilder nicht zu Teil ward und wo doch die Bedingungen zu der gedeihlichen Entfaltung einer künstlerischen Thätigkeit gegeben sind: Selbstbewusstsein, Reichtum, Fleiss und Energie, die niemand dem Bürger der Vereinigten Staaten abstreiten wird.

Dass sich unter diesen Bedingungen hier in der That die Ansätze einer gedeihlichen Kunstentwickelung gebildet haben, konnte man schon auf der Pariser Ausstellung von 1889 beobachten. Während noch vor etwa fünfzehn Jahren fast alle künstlerisch ausgestatteten Bücher in Europa gedruckt und von europäischen Künstlern illustriert wurden, zeigte die Pariser Ausstellung, dass die neueren amerikanischen Druckwerke in Schärfe der Typen, in Klarheit und Geschmack des Satzes, in Meisterschaft der Illustrationen, namentlich im Holzschnitt, den besten Leistungen des alten Kontinents gewachsen, ja zum Teil schon überlegen sind. Die Silber- und Juwelier-

arbeiten eines Tiffany erregten mit Recht die allgemeinste Bewunderung durch ihre Originalität, Meisterschaft der Arbeit und Feinheit der Farbe; und die Glasfenster von John Lafarge und Louis A. Tiffany zeigten in ihrer stilvollen Behandlung und Pracht der Farbe die Belebung einer alten Kunst, die bei uns stark verkommen war. Auch die amerikanischen Maler, die in Europa zu Gaste waren, oder dort dauernd sich niedergelassen haben, vor allen Whistler, mussten von der künstlerischen Begabung der Amerikaner ein günstiges Zeugnis geben.

Diese vereinzelten, aus dem Zusammenhang gerissenen Stücke der Kunstübung in einem Lande, dem fast jede künstlerische Tradition fehlt, in dem alles neu ist und wo erst nach Ueberwindung der Folgen des blutigen Bürgerkrieges die Keime einer wirklichen Kunstthätigkeit sich entwickeln konnten, schon diese Bruchstücke zeugten von einer Eigenart und Frische der Anschauung und von einer Meisterschaft in der Behandlung des Materials, dass sie den Wunsch nahe legen mussten, ein vollständiges Bild der Kunstthätigkeit in Amerika selbst zu erhalten. Die Ausstellung in Chicago stellte die Vorführung dieses Bildes möglichst abgerundet und in reicher Form in Aussicht; der Besuch dieser Ausstellung musste daher gerade im Interesse der Würdigung unserer eigenen Kunst besonders anziehend sein. Versprach sie doch, uns über die Gründe jener eigenartigen und raschen Entwickelung, über die Bedingungen, unter denen sie entstanden ist, und die Aussichten, die sie bietet, aufzuklären und uns da-

durch Belehrung für unser eigenes stagnierendes Kunstleben zu gewähren. Eines freilich dürfen wir auch drüben nicht erwarten: eine einheitliche Gestaltung, einen wirklichen Stil kann auch die amerikanische Kunst noch nicht aufweisen, da die Bedingungen dazu in unserem modernen Leben, wenigstens für absehbare Zeit nicht gegeben sind.

An Bord der „Spree", Mitte Oktober.

DIE Ausstellung und das Land der Ausstellung liegen hinter mir; noch eine Woche — eine recht stürmische, unbehagliche Woche, allem Anschein nach — und die frischen Eindrücke der Reise werden unter den Anforderungen des Berufs allmählich verblassen.

Ich hatte die Reise mit grossen Erwartungen angetreten; diese Erwartungen sind aber durch die Ausstellung, und was ich sonst in den Vereinigten Staaten von Kunst gesehen habe, noch übertroffen worden. Ich war darauf gefasst gewesen, mit allerlei Widerwärtigkeiten und Entbehrungen, die das amerikanische Leben mit sich bringen soll, den Genuss, den ich mir versprach, erkaufen zu müssen. Zu meiner angenehmen Ueberraschung fand ich jedoch, dass auch darin manche Vorurteile bei uns verbreitet sind, manche Räubergeschichten erzählt werden. Es giebt drüben zwar Gasthäuser genug, die jeder Sturm zusammenwerfen und worin ein Feuer den Gästen verhängnisvoll werden kann; aber nirgends in der Welt giebt es auch so grossartige und so geschmackvolle behagliche Gasthäuser, wie

gerade in den Vereinigten Staaten. Auch wissen die amerikanischen Zeitungen selbst (und das ist leider eine ihrer Hauptbeschäftigungen) fast täglich von allerlei Unfällen, namentlich auf den Eisenbahnen, zu erzählen; aber dabei muss man bedenken, dass fast der ganze Verkehr sich hier auf den Bahnen bewegt, dass namentlich der Osten ein Eisenbahnnetz besitzt, wie kaum Belgien und England, und dass der Verkehr darauf noch stärker ist als in diesen Ländern. Die Bequemlichkeit unserer Bahnen lässt sich mit der der amerikanischen jedenfalls nicht vergleichen.

Auch die Klagen über manche Einrichtungen auf der Ausstellung: das Fehlen von Gastwirtschaften, ihre übertriebenen Preise, das Fehlen einer schnellen Verbindung zwischen den einzelnen Ausstellungsgebäuden, der Mangel an Gelegenheit zum Sitzen u. a. m. waren jetzt meist nicht mehr berechtigt; den meisten Uebelständen war vollständig oder nach Möglichkeit abgeholfen worden. Freilich musste sich der Fremde erst einleben und musste dabei manche Erfahrung teuer erkaufen. Auf Fragen pflegt man ungenügende oder gar keine Antwort zu bekommen; der Amerikaner ist viel zu „busy", um sich auf lange Antworten einzulassen. Und auf der Strasse muss jeder hübsch Acht geben, denn in dem riesigen Verkehr und bei der Unzahl von Bahnen aller Art, welche die Strassen durchkreuzen, ist nichts für die Sicherheit gethan. Der Amerikaner verlangt dies gar nicht; ist er doch an Gefahren gewöhnt und achtet das Leben verhältnismässig gering — keine seiner schlechtesten Eigenschaften im Frieden wie im Kriege. Wenn

nun allerlei kleine Unannehmlichkeiten noch blieben, denen jeder in der Fremde, nicht nur in Amerika, ausgesetzt ist, und die namentlich solche grosse Ausstellungen mit sich bringen, so waren unsere Gastfreunde drüben aufs redlichste bemüht, sie zu heben oder zu mildern. Für ihr herzliches, schlichtes Entgegenkommen, für ihre unbeschränkte Gastlichkeit sind wir Fremde, die an sie herangetreten sind, ihnen zu grossem Dank verpflichtet.

Doch nun zur Ausstellung!

„The Worlds fair" in Chicago hat jedem, auch dem, welchem das amerikanische Leben und Treiben, dem jede Weltausstellung überhaupt zuwider ist, eine Ueberraschung gebracht durch die Grossartigkeit der Anlage und die Schönheit und Pracht seiner Bauten, die auf einer Ausstellung bisher nie erstrebt, ja überhaupt noch nicht an einer andern Stelle erreicht worden ist. Alle Abbildungen, alle Beschreibungen geben nur ein schwaches Bild der Wirklichkeit. Wer die Ausstellung zum erstenmal, wie ich das Glück hatte, beim aufgehenden Mond und dem Schein der Millionen von elektrischen Flammen gesehen hat, der glaubt hier den Traum eines Palladio oder Sanmichele verwirklicht zu sehen. Mag im einzelnen manches auszuseten, mag das Ganze auch nur in Eisen und Gips ausgeführt sein: die Lage und Disposition sind nicht grossartiger zu denken, und die Einheitlichkeit und Vornehmheit der Bauten wäre überwältigend, auch wenn sie nicht gerade neben Chicago lägen, das seinen Namen der „White City" wahrlich nicht wegen der Reinlichkeit bekommen hat. Wie das

Ufer des meeresähnlichen Michigan-Sees für die Ausstellung ausgewählt ist, wie vom See ein grosses Bassin in das Land geleitet und an diesem die Hauptbauten verteilt sind (der sogenannte court of honour), wie sie mit Brücken verbunden, durch Balustraden vom Wasser getrennt, durch Gruppen und Einzelfiguren geschmückt sind, wie die übrigen Bauten daneben im alten Jackson Park an Teichen und Kanälen angeordnet sind: Alles das zeugt von wahrhaft monumentalem Sinn.

Die Bauten selbst sind meist im Charakter einer stark an die Antike sich anlehnenden Renaissance gehalten. Einzelne darunter sind Bauten von so grosser architektonischer Schönheit, dass man mit Schmerz an den in wenigen Wochen beginnenden Abbruch dieser Paläste denken muss. Dies gilt besonders von Mc Kims Agriculture Hall im Stile der venezianischen Hochrenaissance, von Atwoods Art Building, von griechischer Reinheit der Form und Verhältnisse, und, nach meinem Dafürhalten, auch von Sullivans Transportation Building, das in einem ganz abweichenden romanischen Stil gehalten und kräftig bemalt ist. Neben diesen und ähnlichen kolossalen Palästen fallen einige kleinere schwache Bauten, welche die einzelnen Staaten von ihren Kreaturen haben errichten lassen, wie das Illinois- und New-York Building, kaum störend auf.

Freilich stehen alle diese Bauten in keiner inneren Beziehung zu den Ausstellungsgegenständen, die sie beherbergen; eine solche ist aber, bei dem provisorischen Charakter und der Art der Zusammenbringung

und Aufstellung der Gegenstände einer Ausstellung überhaupt nicht zu finden. Wenn die Väter von Worlds Fair, wenn die Stadt Chicago und ihre Bürger trotzdem den Gedanken fassten, wahrhaft monumentale Paläste für die Ausstellung errichten zu lassen und dafür viele Millionen zu verausgaben, so ist dies ein ebenso ehrenvolles Zeugnis für ihren Opfermut, wie die Ausführung der Bauten in ihrer grossartigen Disposition, in der Schönheit der Verhältnisse, in der Reinheit der Profile und Details, in der Feinheit der Tönung und teilweisen Färbung ein glänzendes Zeugnis für die Genialität und Tüchtigkeit der amerikanischen Architekten ist. Die Anlage und die Architektur der Bauten ist ohne Frage die Hauptanziehung der ganzen Ausstellung, die dadurch allein über das Niveau aller früheren Weltausstellungen gehoben wird. Sie hat uns Europäer zugleich in überraschender Weise belehrt, dass es überhaupt schon eine amerikanische Architektur giebt. Was man darüber hörte, beschränkte sich in der Hauptsache auf die unsinnige Höhe einzelner Bauten, auf ihren gelegentlichen Transport von einer Strasse zu einer anderen, auf ihre Unsolidität und Feuergefährlichkeit oder ähnliche Mängel und Absonderlichkeiten. Auf der Ausstellung sah man zuerst in grossartigem Massstab — und die neueren Bauten in den meisten Städten, vor allem in New-York bestätigen diese Beobachtung — dass jene vereinzelten Leistungen des Kunsthandwerks in den Vereinigten Staaten, die wir schon auf der Pariser Ausstellung bewunderten, mit der Entwickelung der Architektur in engem Zusammenhang stehen und von

ihr mehr oder weniger stark beeinflusst sind. Die Architektur bildet hier in der That die richtige, gesunde Basis für das Kunsthandwerk überhaupt.

☆

Diese Entwickelung, die auf der Ausstellung schon so bedeutende Leistungen aufweist, ist noch sehr jung, erst seit etwa zwei Jahrzehnten kann man von wirklicher Kunst in den Bauten wie im Handwerk der Vereinigten Staaten sprechen, und doch haben diese uns in dieser kurzen Zeit nicht nur eingeholt, sondern zum Teil überholt, ja weit überholt! Freilich war das nur dadurch möglich, dass sich eine Grundlage für diese Entwickelung langsam und stetig im Laufe dieses Jahrhunderts bilden konnte: sowohl für das eigene Haus, wie teilweise auch für die öffentlichen Bauten sind dem Amerikaner gewisse Eigenheiten zum Bedürfsnis geworden, so dass sie als nationale Erfordernisse gelten dürfen. Das städtische Haus ist im Anschluss an das englische Haus regelmässig nur für eine Familie bestimmt und ist daher ein schmaler massiver Hochbau, in dem sämtliche Räume an das Treppenhaus sich anlehnen. Das Landhaus ist dagegen ein freistehender, breiter und verhältnismässig niedriger Bau aus Fachwerk mit Holzbelag, mit ringsum laufender Veranda, die zu jeder Tageszeit Schutz und Schatten bietet. Für beide war eine zweckentsprechende Durchbildung, eine praktische und wohnliche Einrichtung selbstverständliche Bedingung. Bei solchen festen Anforderungen konnte jeder dieser Bauten unschwer und ohne Gefahr der Einförmigkeit

zu scharfer künstlerischer Form ausgebildet werden. Einen monumentalen Prachtbau verlangt selbst der reichste Amerikaner nicht für sein Wohnhaus; dagegen liebt er ihn für eine Reihe von Bauten, die bei uns regelmässig schlichte Nutzbauten zu sein pflegen, namentlich um Reklame für das Geschäft zu machen. Geschäftshäuser, Speicher, Zeitungshäuser, Hotels, Theater und selbst Missionshäuser werden nicht nur vielfach in unsinniger Höhe aufgebaut, sondern in neuerer Zeit häufig in echt monumentaler, oft grossartiger Weise gestaltet. Selbst jene riesigen Etagenhäuser, die zwischen zwölf und vierundzwanzig Stockwerke einnehmen, haben einzelne moderne Architekten in verschiedenartiger Weise zu geschmackvoller Form auszubilden verstanden, indem sie die Not zur Tugend machten. Neben diesen Reklamepalästen kommen die öffentlichen Bauten, die bei uns zuerst künstlerisch gestaltet zu werden pflegen, erst in neuester Zeit, seitdem durch grossartige Stiftungen und Gaben alle grösseren Städte damit bedacht werden, zu monumentaler Ausbildung: die Bibliotheken, Konzerthäuser, Universitätsbauten, Schulen, Museen und (erst in neuester Zeit und in beschränktem Masse) die Kirchen. Nur die städtischen und Regierungsbauten pflegen leider auch jetzt noch meist an Mitglieder des „Rings“ vergeben zu werden, der die betreffende Stadt oder den Staat ausbeutet, ein von den Amerikanern selbst tiefbeklagtes System, bei dem sich der einzelne Architekt bereichert, aber selten nur etwas Künstlerisches schafft.

Einen eigenen Stil hat natürlich Amerika so wenig

ausbilden können, wie Europa; auch hier finden wir in der Formensprache dieselbe Abhängigkeit von älteren Stilen, wenn auch in freierer und wenig bunter Nachbildung. Es sind namentlich zwei Richtungen, die seit reichlich einem Jahrzehnt die Architektur in den Vereinigten Staaten beherrschen: der Anschluss an romanische Formen und an klassische Renaissance-Vorbilder. Die erstere Richtung, die zwar von malerischer Wirkung ist, aber namentlich für den Privatbau leicht zu schwerfällig erscheint, ist augenscheinlich im Rückgange gegen jene klassische Richtung, die Künstler wie Mc Kim, White und Atwood unter ihre Vertreter zählt. Die Bauten dieser Art sind ausgezeichnet durch vornehme Grösse, Mannigfaltigkeit und schönes Material (zumeist heller Granit, weisser Marmor, Sandstein oder heller Backstein) bei grosser Einfachheit der Formen. Gemeinsam ist der ganzen amerikanischen Architektur, soweit sie überhaupt auf künstlerische Wirkung ausgeht, das mannigfache vorzügliche Material, das Amerika in Fülle besitzt, die vollendete Beherrschung aller technischen Mittel, glückliche Verhältnisse, einfache und feine Profile, saubere Details, Solidität und Meisterschaft der Arbeit bei einer fast gesuchten Einfachheit der Erscheinung.

Von der Architektur wird das gesamte Kunsthandwerk in Amerika benutzt und beherrscht; es trägt daher im grossen und ganzen einen verwandten Charakter. Die Worlds Fair bot leider (teils infolge der Enttäuschung der östlichen Städte über die Wahl

Chicagos zum Ausstellungsplatz, teils infolge ungenügender Mittel) nur wenig Gelegenheit, sich über den Stand des amerikanischen Kunstgewerbes zu orientieren; ja ganze Zweige desselben waren gar nicht vertreten! Aber fast in jedem Hause der Sammler und Kunstfreunde in Chicago selbst, in New-York, Boston und anderen grossen Städten des Ostens hatte man Gelegenheit, das amerikanische Handwerk nach den verschiedensten Richtungen und von seiner vorteilhaftesten Seite kennen zu lernen.

Schon ehe die Architektur in Amerika zu eigentlich künstlerischer Gestaltung gekommen war, hatte das Bauhandwerk hier eine Höhe der technischen Vollendung erreicht, deren sich weder England noch Frankreich rühmen kann, von Deutschland ganz zu schweigen. Obgleich die Städte im Osten unter sehr starker Temperaturschwankung leiden und in den Wintermonaten sämtliche Häuser Zentralheizung haben, so sind doch — um nur ein Beispiel zu nennen — in dem schon vor etwa zwölf Jahren vollendeten Hause des verstorbenen W. van der Bilt in New-York an den Täfelungen in den kostbarsten Hölzern, welche Einlagen der heterogensten Stoffe (Elfenbein, Lack, Perlmutter, Silber etc.) haben, nicht die geringsten Reparaturen nötig geworden; und doch habe ich nicht eine Fuge entdeckt, die aus dem Leim gegangen wäre. Dagegen hat das berühmte Mobiliar im Musikzimmer des Marquardschen Hauses, das Alma Tadema gezeichnet hat und das unter seiner Leitung in London ausgeführt wurde, wiederholt Ausbesserungen unterzogen werden müssen. Jede Art von Tischlerarbeit,

die Fussböden in Steinmosaik oder Parkett, die Schlosserarbeiten u. s. f. pflegen selbst in dem einfacheren amerikanischen Hause besser gearbeitet und praktischer eingerichtet zu sein als bei uns in den Palästen. Dazu wissen die neueren Architekten das Handwerk zugleich mit einem Geschmack und einem malerischen Sinn für die Ausstattung des Innern der Häuser zu verwenden, die den höchsten Neid erregen müssen. Täfelungen in den zahlreichen trefflichen Hölzern, mit denen Amerika gesegnet ist, werden in grösserem oder geringerem Masse in den meisten Zimmern der reich ausgestatteten Häuser angebracht; in Vorplätzen tritt bei Hotels und Luxusbauten zuweilen an die Stelle des Holztäfelwerkes der Belag in kostbarem Marmor oder Halbedelsteinen. Ihre Einteilung und Profilierung ist regelmässig von schlichter Wirkung, aber fein und mannigfaltig durchgebildet. Die Treppen, mit niedrigen, bequemen Stufen und in verschiedenen Absätzen, die ganz in Holz ausgeführt und mit zierlichen Geländern versehen sind, führen in der verhältnismässig geräumigen „Hall“ bis zum obersten Stockwerk hinauf. Durch diese Anlage erhält der Raum eine sehr malerische Wirkung; einzelne behagliche kleine Nebenräume bilden sich unter und zur Seite der Treppe, und von hier aus hat man Einblicke in die einzelnen Zimmer, deren weite Schiebethüren offen zu stehen pflegen. In der Bekleidung der Wände mit Marmor oder Mosaik, wie in dem Mosaikmuster der Fussböden und in den Kaminen, die in ähnlichem Charakter wie die Wände ausgeschmückt werden, entwickeln die neuesten Architekten Amerikas eine

ebenso reiche Phantasie wie feines Farbgefühl. Freilich gestatten ihnen auch die Auftraggeber, das herrlichste Material zu verwenden. Jedoch geschieht dies meist mit einer sehr feinen Zurückhaltung, so dass jede Ueberladung oder falscher Prunk vermieden zu sein pflegt, wo sie nicht (wie in manchen Hotels, Restaurants u. s. f.) zu Reklamezwecken erwünscht sind. Denn die Räume sollen vor allem wohnlich und praktisch sein.

Täfelungen in Holz oder Stein und Mosaik bekleiden die Vorhalle, die „Hall", und meist auch das Esszimmer; die eigentlichen Wohnzimmer wie sämtliche Räume der einfachen Wohnhäuser haben nur ein niedriges, hellgestrichenes Paneel und eine helle Tapete oder eine in flachen Stuckornamenten hergestellte Wanddekoration, die durch einen Fries (in Papier oder Stuck) von der Decke abgeschlossen wird. Die Decke selbst ist gleichfalls mit einem kleinen tapetenartigen Muster gestrichen oder mit kleinen Stuckornamenten in Rosettenform bedeckt. Diese Stuckdekoration von Wand und Decke, die mit unseren schweren Berliner Stuckdecken keinerlei Verwandtschaft hat, ist für die moderne amerikanische Architektur ganz bezeichnend und verleiht den Zimmern in Verbindung mit der hellen feinen Färbung eine eigentümlich freundliche Wirkung.

Die Tapeten wie die Stoffe, die daneben zur Wanddekoration gewählt werden, haben einen verwandten Charakter und sind durch ihre guten Flächenmuster und die harmonischen wohlthuenden Farben ausgezeichnet, namentlich wenn sie amerikanisches Fabri-

kat sind. Dasselbe gilt für die Bezüge der Möbel, die gleichfalls zu den eigenartigsten Erzeugnissen des amerikanischen Kunsthandwerks gehören. Der in seinem Geschäftsleben so anspruchslose Amerikaner liebt die Bequemlichkeit, sobald er nach dem langen aufreibenden Geschäftstag abends daheim ist. Er hat sich daher seine Möbel so konstruiert, dass sie vor allem bequem und praktisch sind: ohne scharfe Kanten, dem Körper angepasst und ihn unterstützend, den verschiedensten Lagen desselben entsprechend. Dadurch haben die Möbel, die ja seit Jahrzehnten in ihrer einfachsten Form (als Rohrstühle in den Gastwirtschaften, als Bänke in den Pferdebahnwagen u. s. f.) auch zu uns herüberkommen, ausserordentlich mannigfache Formen, die in neuester Zeit zuweilen eine zu phantastische, nicht selten aber auch eine sehr glückliche künstlerische Gestaltung erhalten. Einzelne Möbel, die unseren modernen Bedürfnissen nicht recht entsprechen, hat der Amerikaner ganz fallen lassen; so die Kommode und die Truhe und an die Stelle des Schranks tritt in der Regel der Wandschrank. Nur ausnahmsweise finden wir daneben Möbel im ausgesprochenen Stilcharakter älterer Zeit, die dann der ganzen Einrichtung entsprechen und aus Frankreich, seltener aus Italien bezogen zu werden pflegen. In den neuen palastartigen Gasthäusern begegnen wir ihnen häufiger; sie sind jedoch für das amerikanische Haus keineswegs charakteristisch.

Einen ganz eigenartigen Schmuck, der für die farbige Erscheinung des Innern die kräftigste Note abgiebt, erhält das Haus in den Vereinigten Staaten

durch die farbigen Glasfenster, die „stained glass“. Nicht nur die Kirchen, wie bei uns, sondern die öffentlichen Bauten überhaupt, wie das Wohnhaus der Besitzenden, werden in neuester Zeit fast allgemein damit ausgestattet. Technik wie Zeichnung und Färbung dieser Glasfenster sind ganz eigen und ihre Anwendung für Fenster ist völlig neu. Sie sind aus kleinen opalisierenden Glasstücken mosaikartig zusammengesetzt und in Blei oder neuerdings in feinen Draht gefasst; nur die Fleischteile bei figürlichen Darstellungen pflegen gemalt zu sein, jedoch auch diese gleich mit Benutzung eines farbigen Glases. Die ersten Versuche, die der Maler John Lafarge, noch heute der Meister in dieser Kunst, machte, sind kaum fünfzehn Jahre alt, und in dieser kurzen Zeit hat sie sich schon zu einer Vollendung erhoben, die sie den schönsten Erzeugnissen der Antike wie des Mittelalters zur Seite stellt, neben denen sie durchaus selbständig ist. Die einzelnen mosaikartigen Glasstücke dienen nicht nur dazu, sämtliche Einzelheiten von Form und Farbe bis zu den kleinsten Falten der Gewänder wiederzugeben, auch um die Farbennüancen auszudrücken, werden besondere Glasstücke ausgewählt und neben einander gestellt; und um diese noch zarter in den Uebergängen zu machen, wird darüber gelegentlich noch eine zweite, dünnere und durchsichtige Glasschicht gelegt. Diese Glasbilder sind bald rein ornamental, bald Kompositionen. Bouquets oder Stillleben in japanischem Charakter oder einzelne Figuren, seltener ganze Kompositionen; regelmässig in reicher ornamentaler Einrahmung.

Zuweilen sind sie einfache Nachahmungen farbiger, halbdurchsichtiger Steinarten, wie orientalischer Alabaster, Achat, Jaspis u. a. Solchen Fenstern muss die Wirkung der römischen Fenster verwandt gewesen sein, die mit goldgelben Alabaster- oder Marmorscheiben zugesetzt waren. Die farbige Wirkung, die hier auf die mannigfachste Weise erzielt wird, ist ebenso prächtig, wie der Geschmack in der Zusammenstellung, das Stilgefühl in der Anwendung und Ausführung bewundernswert sind. Während alle anderen Nationen im Laufe unseres Jahrhunderts die Glasmalerei kaum über eine mehr oder weniger mittelmässige und abgeblasste Imitation der mittelalterlichen Kunst erhoben haben, bekundet diese junge Kunst in den Vereinigten Staaten, mehr als jeder andere Zweig des Kunsthandwerks, den Farbensinn und das feine Stilgefühl, wie den raschen und stetigen Fortschritt der Kunst in den Vereinigten Staaten. Hätte die Ausstellung in Chicago nichts weiter aufzuweisen gehabt als die Kapelle von Louis Tiffany mit ihren farbigen Glasfenstern und Dekorationen in Glas und Mosaik, so würde sie doch für das moderne Kunsthandwerk als ein Ereignis zu bezeichnen sein.

Dieses eigenartige farbige Glas, das seine erste und eigentliche Anwendung fand für Kirchenfenster, Fenster in Bibliotheken und anderen öffentlichen Bauten, auf den Vorplätzen der Wohnhäuser, als Oberlicht oder sonst in Oeffnungen, die nur ein mattes Licht und keine Aussicht geben soll, finden wir in Amerika auch sonst gelegentlich im Kunsthandwerk verwendet, namentlich bei Beleuch-

tungskörpern. Hier wird dadurch nicht nur eine angenehme Milderung des Lichtes, sondern zugleich eine feine und mannigfache Farbenwirkung hervorgerufen. In der Erfindung und Bildung von Beleuchtungskörpern bewährt sich der praktische Sinn und die künstlerische Phantasie der Amerikaner in ähnlicher Weise wie bei jenen Glasmosaiken. Die Oel- und Petroleumlampen, die Louis Tiffany in Chicago ausgestellt hatte: kurze vasenförmige Körper aus Bronze, Fayence oder dergl. mit breiter halbkugelförmiger Kuppel in mattfarbigem Glas mit einem Belag von Eisen- oder Bronzedraht, Leder, kleinen farbigen Steinen u. s. f. in zierlichen Mustern, sind ebenso eigenartig und glücklich in der Form und in den Verhältnissen, wie in der Lichtgebung und Farbenwirkung. Noch origineller sind die Körper für das elektrische Licht, bei denen sich wieder die Ueberlegenheit der Amerikaner in der Erfindung künstlerischer Formen für neue Bedürfnisse bekundet. Während wir Europäer Leuchter für das Glühlicht in der Form von Gasleuchtern bilden, die ihrerseits den alten Kerzenleuchtern nachgebildet sind, hat der Amerikaner aus der Natur des elektrischen Lichts, dem leichten hängenden Draht und der kleinen Glasbirne zur Aufnahme des Glühlichts, die mannigfachsten Formen gefunden, die jedesmal den besonderen Bedürfnissen angepasst sind. Bald sind die Glühlichter in Gruppen vereinigt, bald vereinzelt, bald an der Decke, bald an den Wänden oder in den Thüren angebracht; in der Regel in den Stuckornamenten der Decke, oder als kleine Glaskörper

von opalisierendem oder dickem geschliffenen Glas, als Körbchen aus Kupfer- oder Eisendraht mit farbiger Glaseinlage u. s. f. Bei der Ausstattung der neuen Prachthotels und der reichen Privathäuser begegnet man zum Teil sehr phantastischen und reizvollen Lösungen. So hatte Louis Tiffany einen Wandarm in Form eines Blütenzweigs in Silberfiligran ausgegestellt, dessen Blüten in irisierendem goldgelben Glas die Glühlichter enthalten, deren Licht durch flatternde Schmetterlinge in Email abgeblendet ist. Ein anderer Körper zur Aufnahme des elektrischen Lichts, für eine moreske Decke im Havemeyerschen Hause zu New-York bestimmt, ist als fliegender Drache gestaltet, dessen Körper aus phantastisch ornamentiertem Eisendraht gebildet und mit kleinen Steinen und Bronzestücken schuppenartig belegt, im Innern aber mit einem Reflektor versehen ist, der das Licht auf die Bilder der Wand wirft. Aehnliche aber meist wieder ganz neue und regelmässig sehr geschmackvolle und phantasiereiche Lösungen bietet fast jeder reich ausgestattete Neubau in New-York.

Ich habe bereits wiederholt erwähnt, dass Eisen und Bronze bei der Herstellung gewisser kunstgewerblicher Stücke verwendet werden; in der That haben sowohl die Kunstschlosserei wie der Bronzeguss in den letzten Jahren eine sehr beachtenswerte künstlerische Entfaltung aufzuweisen, freilich in bescheidenen naturgemässen Grenzen, die dem flüchtigen Blick des Reisenden leicht die Bedeutung dieser Industrien übersehen lassen. Bei uns in Deutschland ist die Kunstschlosserei jetzt gewiss so hoch entwickelt

wie in keinem anderen Lande, wie die Gitter auf der Ausstellung bewiesen; aber dadurch, dass diese sich ganz an die glänzenden Schlosserarbeiten unserer alten Kunst angeschlossen hat, ist sie weder originell noch massvoll geblieben. Sie hat nur zu häufig die im Material gegebenen Grenzen überschritten oder in Umfang und Reichtum über das Ziel hinausgeschossen. Anders die Amerikaner. Den Stil ihrer Eisenarbeiten haben sie ganz aus der Schmiedetechnik heraus gebildet; dieser ist nicht der Rundstab zu Grunde gelegt, wie in der deutschen Renaissance, sondern das einfachere, stilgemässere Bandeisen. In diesem führen die amerikanischen Schmiede die mannigfachsten, kunstreichsten Arbeiten aus, die aber in Umfang, wie in Farbe stets der Architektur oder Innendekoration untergeordnet sind: Gitter verschiedenster Art, darunter die ganz originellen in zierlich verschlungenen Eisendrähten und Eisenstäbchen hergestellten Gitter der Fahrstühle, Kaminschirme u. s. f. Für Oefen und die Wasserrohre der Heizung, die regelmässig in Eisenguss hergestellt werden, verzichtet der Amerikaner auf künstlerische Form oder Ausstattung, da die Oefen im Wohnzimmer der auf künstlerische Einrichtung Anspruch machenden Klasse nicht geduldet werden, und die kleinen Kästen mit den Wasserrohren sich unter den Fenstern und sonst leicht verstecken lassen.

Häufiger noch als das Eisen findet das Messing im amerikanischen Hause Verwendung, namentlich für einfachere Einrichtungen. Auch hier hat man drüben die Auswüchse vermieden, die bei uns in Deutsch-

land ins Kraut schossen, als man das „cuivre poli“ entdeckte. Die Herstellung aller möglichen und unmöglichen kleinen Gebrauchsgegenstände aus Messing, die heute in Deutschland im Gange ist und das Aufkommen einer gesunden Bronzeindustrie verhindert, ist drüben nie versucht worden. Ebenso wenig kennt man dort die schwülstige, überladene Ornamentierung des Messings, das regelmässig, dem Material entsprechend, glatt poliert und gedreht zur Verwendung kommt: als Geländer, als Stangen für Vorhänge, als Thür- und Fensterriegel, Thürbänder u. s. f. In den reicheren Häusern tritt hier an die Stelle des Messings die Bronze, jedoch nicht vergoldet, sondern durch eine passende Patina getönt und untergeordnet. In der Patinierung wie im Guss der Bronze haben die Amerikaner, wie ja auch sonst nach mancher Richtung in der Technik und in der künstlerischen Auffassung, offenbar von den Japanern gelernt. Zu ihnen haben sie überhaupt viel nähere und intimere Beziehungen als wir Europäer und erkennen sie gern als ihre Lehrmeister an. Sie können das auch ohne Scheu thun, da sie dabei keineswegs zu Nachahmern der Japaner geworden sind. Vergoldete Bronze wird neuerdings bei Möbeln und namentlich an Kaminen, an Marmorverkleidungen, als Kapitäle von Säulen u. s. f. angewendet; regelmässig im Anschluss an antike Formen, mit trefflicher Ziselierung und Feuervergoldung.

Andere Zweige des Kunsthandwerks sind bisher nur nach der einen oder anderen Richtung oder von einigen wenigen Künstlern ausgebeutet, aber mit

ähnlichem Geschmack und Erfolg. Dies gilt z. B. von den Fayencen, unter denen die der Rookwood Cie. in der Ausstellung neben europäischen Arbeiten durchaus selbständig dastehen und den besten englischen und französischen Fayencen gewachsen sind.

Dies gilt auch von den geschliffenen Kristallgläsern von eigenartiger Form und stilvoller Dekoration, wie von den Lederarbeiten, von denen Gorham und Tiffany neben ihren Silberarbeiten eine kleine Auswahl ausgestellt hatten; meist durch die originelle Art der Verarbeitung und Verwendung der verschiedensten Lederarten, von Schlangenhaut, Eidechsenhaut u. s. f. auffallend. Der Zweig der Kleinkunst aber, der zuerst in Europa bekannt geworden und Aufsehen erregt hat, ist die Goldschmiedekunst. Die Arbeiten von Tiffany sind wohl jedem gebildeten Besucher der Pariser Ausstellung von 1889 in der Erinnerung geblieben. Wie die Worlds Fair bewies, stehen diese keineswegs vereinzelt da, wenn auch bis heute selbst Gorham die Leistungen der für Tiffany arbeitenden Künstler kaum nach einer Richtung erreicht, geschweige übertroffen hat. Was von den ersten französischen und englischen Häusern ausgestellt war, erschien daneben farb- und phantasielos, ein kunstloses aufdringliches Zurschaustellen prächtiger Steine; und unsere deutschen Fabrikanten hatten leider fast nur die Ware aufzuweisen, die durch ihre Billigkeit die grosse Menge anzieht. Die amerikanischen Goldschmiede, der hochbetagte Henry Tiffany voran, haben aus der Natur des Edelmetalls und der Edelsteine ihre Bearbeitung wieder zu

voller eigenartiger Kunst erhoben. Ihre Lehrmeister sind auch dafür, durch ihre Arbeiten, die in Menge in Amerika verbreitet sind, die Japaner gewesen; das empfindet man in der Behandlung, wie in der Form und Färbung. Aber auch hier sind die Schüler keine Nachahmer geworden, sondern haben ihren eigenen nationalen Charakter herausgearbeitet.

Die Bijous und Juwelierarbeiten werden dem flüchtigen Blick nicht so reich und prächtig erscheinen, als ähnliche Arbeiten der ersten französischen Juweliere, und doch sind sie auch dem Wert der Steine nach meist schon weit kostbarer. Diese bescheidenere Wirkung hat ihren Grund in der stilvolleren Fassung derselben. Schon auf die Auswahl der Steine, auf ihre Farbe, Form und Schliff verwenden die amerikanischen Goldschmiede eine ausserordentliche Sorgfalt. Die Wirkung des einzelnen Steins, der Perle u. s. f. wissen sie aber auch durch die Zusammenstellung mit anderen Steinen, durch die Fassung in Silber oder Gold, durch die Tönung derselben, durch Emaileinlagen u. s. f. in der mannigfachsten Weise zur Geltung zu bringen. In den Formen der Schmucksachen entwickeln sie die reichste Phantasie; statt der naturalistischen Bildung mancher Pariser Juweliere sehen wir hier phantastische Umbildungen von Tier- oder Pflanzenformen, wie sie dem Charakter des Edelmetalls entsprechen.

Dieselbe stilvolle Behandlung zeichnet auch die Silberarbeiten dieser Künstler aus. Die Antike, die sonst direkt oder indirekt, namentlich in der Architektur, den Amerikanern zum Vorbild dient, hat auf

ihre Arbeiten in Edelmetallen kaum irgend welchen Einfluss geübt. Sie verschmähen die architektonische Gliederung und den davon abhängigen Dekor und behandeln ihre Silberarbeit, wie die Inder und Japaner und wie in anderer Weise die europäischen Künstler des Barocks und Rokoko, ganz nach dem Charakter des Materials, d. h. nach den Bedingungen des Treibens. Die Formen sind dem Zweck angepasst, von unbestimmten rundlichen Linien, und die Flächen sind völlig überzogen mit flach getriebenem Ornament von ähnlichem unbestimmten Charakter. Meist ist dieses Ornament ein stilisiertes Blattornament, bald unter Hinneigung zu romanischem Dekor, bald zu Barock- oder orientalischem Ornament. Mit grossem Geschmack und Humor werden auch Tierbildungen zum Dekor verwendet, und danach ist gelegentlich die ganze Form des Gefässes gemodelt. Durch die Einlage von farbigen Edelsteinen oder Halbedelsteinen ist den Kannen und ähnlichen Gefässen noch ein besonderer Reiz verliehen, der selbst den besten persischen Arbeiten ähnlicher Art meist fehlt. Auch im Niellieren besitzen Tiffanys Künstler eine Meisterschaft und einen Geschmack, der den dafür berühmten russischen Künstlern abgeht, welche sie auch in der Emaillierung schon übertreffen. Ihre Kunst in der Färbung und Tönung des Silbers verdanken sie den Japanern, von denen sie auch manche Formen, wo der Gebrauchszweck es anzeigte, fast treu herübergenommen haben, z. B. für das Theeservice. Andere Formen sind echt amerikanisch: die Humpen, die Vasen, die breiten

Blumenschalen als Tafelaufsätze mit niedrigen Leuchterarmen an den Seiten u. a. m. Auch die Fassung mancher Gebrauchsgegenstände in Silber oder Gold ist amerikanische Sitte und wird mit eigenem Geschmack ausgeführt: die Fassung der Kristallflaschen und Gläser, der Thongefässe von Rookwood, der feinen Lederarbeiten u. s. f. Die geschmacklose billige Ware, wie die memorial spoons, wird zumeist in Europa angefertigt; und die plattierten Geräte haben noch meist die wenig stilvollen Formen und Dekorationen einer älteren Richtung der amerikanischen Silberarbeit.

Die hohe Kunst auf der Ausstellung in Chicago war von den Amerikanern weit reicher und vollständiger beschickt, als das Kunsthandwerk; dennoch kann ich mich weit kürzer darüber fassen. Nicht etwa weil die Leistungen nach dieser Richtung von geringerer Bedeutung wären; vielmehr erscheint mir die amerikanische Abteilung des Art Building einschliesslich der plastischen Ausstattung der Bauten und Plätze in der Ausstellung als die vollständigste und beste. Aber amerikanische Art tritt hier noch nicht so eigen und selbständig auf wie im Handwerk. Damit Malerei und Plastik sich wirklich national entwickeln können, bedarf es einer so gründlichen Ausreifung des nationalen Lebens und einer inneren Sammlung, wie sie den jungen Vereinigten Staaten von Amerika noch nicht vergönnt waren. Daher hat die grosse Kunst auch hier noch

den stark internationalen Zug, der sie auch in Europa charakterisiert; daher ist sie insbesondere noch mehr oder weniger abhängig von der europäischen, namentlich von der französischen Kunst, die ja dieses Jahrhundert hindurch fast immer die führende gewesen ist.

Innerhalb dieser Grenzen zeigt sich die amerikanische Kunst jedoch eigenartiger und geschlossener als die Kunst der meisten europäischen Staaten. Auffallend, namentlich mit Rücksicht darauf, dass die ersten Anfänge kaum ein Menschenalter zurückliegen, ist schon die grosse Zahl der Künstler, auffallend ihr hohes Durchschnittsniveau und die Verwandtschaft unter einander. Von den Verschiedenheiten nach den Schulen oder nach dem Alter der Künstler, wie sie z. B. Deutschland aufweist, ist drüben kaum etwas zu merken; der frische moderne Zug in der Kunst zieht auch die älteren Maler mit sich, wie die späten Landschaften eines George Fuller oder William Huet beweisen. Aber die amerikanischen Künstler sind deshalb nicht etwa modern in dem Sinne, dass sie die Exzentrizitäten der „Modernsten“ mitmachten: es giebt in Amerika weder eigentliche „Hellichtmaler“ noch „Farbenklexer“ oder „Buntmaler“, wie man etwas gehässig, aber drastisch die neuesten Strömungen unserer Malerei bezeichnet hat. Der Geschmack ist hier, gerade im Gegensatz zu dem, was man in Europa anzunehmen pflegt, allem Uebertriebenen abhold; weder im Motiv, noch in der Farbe oder in der Behandlung machen die amerikanischen Maler die Uebertreibungen ihrer europäischen Kollegen und Lehrmeister mit. In ihrer

breiten Behandlung, in der unbestimmten malerischen Zeichnung, in der kräftigen Färbung macht sich der Einfluss der französischen Kunst selbst bei den Malern, die ihre Schule in Amerika durchmachten, deutlich geltend. Ganz besonders ist J. F. Millet ihr Vorbild geworden, wie dieser überhaupt den Amerikanern innerlich näher steht und weit mehr ans Herz gewachsen ist, als den Franzosen selbst, bei denen nur eine kalte Bewunderung an die Stelle der entschiedenen Ablehnung bei Lebzeiten des Künstlers getreten ist.

Charakteristisch für die amerikanischen Landschaftsmaler ist die Kraft und der Reichtum der Farben, die man für übertrieben hält, bis man die Farbenpracht der amerikanischen Landschaft, namentlich der Waldlandschaft im Herbst, mit eigenen Augen gesehen hat. Der alte George Innes, der gefeiertste unter den Landschaftsmalern der Vereinigten Staaten, und Winslow Homer sind in ihrer malerischen, farbigen Auffassung und Behandlung ebenso modern wie die jüngeren Maler: ein D. W. Tryon, Th. Robinson, Dewey, Ch. H. Davis, L. Ochtman, Marc Fischer und mancher andere, die sich in Tüchtigkeit ganz nahe stehen und fast alle unseren besten Landschaftsmalern gewachsen oder überlegen sind. Unter den Künstlern, die im Anschluss an Maler wie Bastien Lépage auf zartere Lichtwirkung ausgehen, wie S. W. Dewing, W. Chase, Alex. Harrison, hat letzterer sich ja auch in der diesjährigen Berliner Ausstellung rühmlichst bekannt gemacht.

Auch unter den Genremalern wie unter den Porträtmalern Amerikas sind eine Reihe in Europa wohl-

bekannter Namen, selbst wenn man Whistler nach seiner zweiten Heimat mehr als Engländer ansehen will. Die Porträts eines Sargent, J. Story, Ch. Sprague Pearce pflegen im Salon unter den besten bewundert zu werden; die Arbeiten von J. W. Alexander, W. Chase, Dewing, de Forest Brush, Abbot H. Thayer u. a. möchte ich den Porträts jener Künstler meist noch vorziehen. Einfachheit und Ernst in der Wiedergabe der Individualität sind hier regelmässig mit Geschmack in der Anordnung und feiner malerischer Behandlung verbunden. Dasselbe gilt von den Genrebildern, die einfache Motive aus dem Volksleben oder aus dem Leben der höheren Gesellschaft zur Anschauung bringen, zumeist in Verbindung mit der Landschaft. Freilich ist hier vom amerikanischen Leben noch wenig zu sehen. Die mit Recht bewunderten indianischen Motive eines de Forest Brush sind kaum lebenswahrer als die Szenen aus der römischen Geschichte von seinem Lehrer Gérome. Andere sind in Italien zu halben Italienern geworden, wie Ulrich, oder malen europäische Motive unter französischem, holländischem oder deutschem Einflusse, wie Vail, A. Hill, W. Mac Ewen, Sprague Pearce, W. Gay, Weeks, Tarbell, L. Dessar, Nettleton, Carl Marr u. a. Selbständiger sind (ich nenne immer nur die tüchtigsten) Terbell, Dewing, Chase, die beiden Harrison, Winslow Homer, Macomber, Ed. Simmons. Die völlig moderne Auffassung der Amerikaner bekundet sich auch darin, dass sie sich in der Darstellung historischer Motive kaum noch versuchen.

Von den Bildhauern der Vereinigten Staaten bekommt man im Art Building einen sehr ungenügenden und unvorteilhaften Eindruck. Mit Ausnahme von zwei trefflichen Frauenbüsten im Charakter der Florentiner Frührenaissance von Herbet Adams und einem Kinderköpfchen in Bronze von Olin Warner sind mir nur ein paar lebendige Tiergruppen von E. Kemeys und die tüchtige nackte Frauengestalt des Abends von Ruckstuhl aufgefallen. Aber die dekorativen Skulpturen in der Ausstellung geben meist einen um so günstigeren Begriff sowohl von dem monumentalen Sinn, wie von der lebendigen Naturanschauung der jungen amerikanischen Bildhauer. Die Gruppen auf der Agriculture-Hall, die beiden Reiterfiguren vor dem Transportation Building (der Indianer und der Cowboy), die Gruppen der Frauen neben ihren Stieren und der Knechte neben ihren Pferden am Court of honour, sowie die Mehrzahl der Tiere auf den Brücken sind lebenswahre, trefflich für den Platz erfundene Gestalten. Auch die Kolossalfigur der Liberty würde an einem anderen Platze wohl von guter Wirkung gewesen sein. Die Diana von St. Gaudens auf der Kuppel der Agriculture-Hall (dort freilich zu klein, wie sie auf dem Maddison Square Theatre früher zu gross erschien) wie seine Statuen von Lincoln im Lincoln Park zu Chicago und von Farragut auf Maddison Square in New-York versprechen auch der monumentalen Plastik in den Vereinigten Staaten eine rasche bedeutende Entwickelung.

Berlin, Ende Oktober.

SO jung die Kunst in den Vereinigten Staaten ist, so ausgesprochen und bestimmt ist schon ihr Charakter, gerade verglichen mit der Kunst bei uns, die sich an eine uralte Entwicklung anlehnt. Die amerikanische Kunst hat alle Vorzüge der Jugend: sie ist frisch und naiv, sie entspringt aus dem praktischen Bedürfnisse und ist doch zugleich phantasievoll und ideal, sie ist voll Ausdauer und Zuversicht; alles Eigenschaften, die ihr einen raschen Fortschritt auf dem betretenen Wege sichern. Die Kunst ist in Amerika eine gesunde Pflanze, die nicht künstlich gezüchtet oder getrieben ist, sondern ausschliesslich aus dem Bedürfnis herausgewachsen ist. Sie beruht auf einem hoch entwickelten Handwerk und wird getragen von einem ausgesprochen nationalen Leben, dessen ideale Ansprüche sie zu befriedigen berufen ist. Nur wo solche wirklich vorhanden und nur soweit sie vorhanden waren, konnte eine Kunst oder Kunstindustrie sich bilden; auf dieser Basis konnte aber dieselbe sich so rasch und glänzend entwickeln, weil ein einheitlicher Sinn, ein grosser nationaler Zug die ganze so verschiedenartige Bevölkerung

des gewaltigen Reichs beseelt, weil ausserordentliche Mittel zu Gebote stehen und dieselben gern und leicht gegeben werden. Auch das, dem ganzen amerikanischen Gewerbs- und Verkehrsleben entsprechend, die Ausübung der Kunstindustrie in der Regel nur von wenigen berufenen Künstlern geleitet wird, die diese Industrien aus der Erkenntnis des öffentlichen Bedürfnisses heraus geschaffen haben und selbst die hunderte von Handwerkern dafür auswählen und heranbilden: auch dieser Umstand hat nur fördernd auf die Entwickelung einer gesunden nationalen Kunst in den Vereinigten Staaten eingewirkt. Wo das eine oder andere Gebiet der Kunst von den Amerikanern energisch in Angriff genommen wurde, da haben sie die europäischen und insbesondere unsere deutschen Leistungen in kurzer Zeit eingeholt und meist auch überholt. Dies gilt für Juwelier- und Goldschmiedekunst, für Glasmosaik, für Bronzeguss und Schmiedearbeiten, für das ganze weite Gebiet des Bauhandwerks und vor allem auch für die Architektur selbst.

Wer diese grossen Erfolge an Ort und Stelle gesehen hat, dem ist zweifellos die Frage nahe getreten: welche Ursachen haben sie gezeitigt, und wie könnten wir für unsere eigene Kunst daraus Nutzen ziehen. Wenn wir mit diesen Leistungen vergleichen, was drüben noch vor ein paar Jahrzehnten gearbeitet wurde, so sollte man glauben, dass dieser ausserordentliche Aufschwung aus dem Nichts nur durch den allgemeinen Aufschwung im Volke hervorgerufen sei, dass also das Fehlen aller Tradition, das

Fehlen von Schulen, Akademien und Museen ihn begünstigt habe. Ganz so ist es nun freilich nicht. Allerdings waren die Traditionen des in seiner Art recht tüchtigen „colonial style", vom Ende des vorigen Jahrhunderts, an den man jetzt wieder anknüpft, damals so gut wie erloschen; aber das Handwerk erhielt durch den ununterbrochenen Zuzug vom Kontinent Kräftigung und Einwirkung, namentlich von England aus; und in neuerer Zeit hat durch die lebhaften Beziehungen zu Japan und China die asiatische Kunst in gleicher Weise ihren Einfluss auf die Förderung des amerikanischen Handwerks geltend gemacht. Seitdem dieses dadurch zur vollen Beherrschung der Technik gelangt ist, hat seine künstlerische Ausbildung begonnen und in kurzer Zeit ausserordentliche Fortschritte gemacht; jedoch unter Beihilfe grosser Schulen, die gerade von den Leitern dieser Bewegung ins Leben gerufen wurden, und mit eifriger Benutzung der Schulen und Akademien des Kontinents, in denen Amerikaner seit einigen Jahrzehnten zu den eifrigsten Schülern gehörten.

Für überflüssig hält man also Kunstschulen und künstlerische Tradition auch in Amerika nicht. Allein wie die Schulen dort eingerichtet sind und wie sie benutzt werden, das ist völlig verschieden von dem, was bei uns der Fall ist. Kunstakademien in unserem Sinne besitzt Amerika überhaupt nicht; auch Kunstschulen mit dem Unterricht in Anatomie, in allen Gattungen der Malerei u. s. w. fehlen dort. Dagegen entstehen seit einem Jahrzehnt in allen grösseren Städten aus den Stiftungen reicher Bürger

und unter der Leitung der hervorragendsten Künstler Zeichenschulen höherer und niederer Gattung in Verbindung mit der Architektur und mit jeder Art des Handwerks (bis zu den weiblichen Handarbeiten, Nähen und Kochen). Diese Schulen haben in der kurzen Zeit ihres Bestehens schon einen ausserordentlichen Erfolg aufzuweisen und haben zu dem neuesten Aufschwung des Kunstgewerbes und Bauhandwerks wesentlich beigetragen.

Der Schwerpunkt liegt in allen diesen Schulen (ich nenne beispielsweise das Pratt Institute in Brooklyn, das Armour Institute in Chicago, die Academy of Design in New-York) im Zeichnen und in der Ausbildung der technischen Fertigkeit des einzelnen Handwerks oder der Kunst; die Weiterbildung zu einem selbständigen Maler oder Bildhauer wird aber dem Selbststudium und dem Unterricht in Privatateliers überlassen. Unsere zahlreichen und mannigfaltigen Kunstschulen in Europa, insbesondere in Deutschland, sind wesentlich anders angelegt. Wir besitzen in Deutschland — Deutsch-Oesterreich nicht mitgerechnet — neun Polytechniken zur Vorbildung der Architekten und acht Kunstakademien, die ausschliesslich zur Vorbildung für Malerei und Bildhauerei bestimmt sind. In der Ausstattung dieser Akademien mit Mitteln, Lehrern und Stipendien haben die einzelnen deutschen Staaten in den letzten Jahrzehnten gewetteifert; sie haben schon dadurch, ohne es zu wollen, die Heranziehung einer ganz unverhältnismässig grossen Zahl von jungen Leuten zur Kunst herbeigeführt. Dazu haben aber auch die

zahlreichen „Kunstschulen“ und die „Kunstgewerbeschulen“ beigetragen, die in beinahe dreimal so grosser Zahl vorhanden sind als die Akademien. Unter ihnen sind verschiedene, die verkappte Kunstakademien sind, wie die Kunstschule des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.; aber auch in einer Reihe der übrigen Kunstschulen ermöglicht der vielseitige Unterrichtsplan die vollständige Ausbildung eines Schülers zum Maler oder Bildhauer. Dadurch ist die Verführung für einen leidlich veranlagten Handwerker — und welcher junge Bursche fühlte sich im Zeichensaal unter den jungen Malern und Modellen nicht als zukünftiger Raphael oder Michelangelo! — seinen „Leisten“ im Stich zu lassen und es mit der „hohen Kunst“ zu versuchen, noch wesentlich vermehrt. Ist doch kein anderer Beruf so verlockend wie die Kunst, die ihren Jüngern, wenn sie Erfolg haben, den Lorbeer und den gefüllten Geldbeutel in Aussicht stellt und eine Stellung nicht nur in der Gesellschaft, sondern über derselben sichert! Die Folge ist, dass jährlich zahlreiche junge Leute zur Künstlerlaufbahn angelockt und dass sie durch eine Reihe von Jahren auf Staatskosten unterrichtet und vielfach erhalten werden, die später, auf eigene Füsse gestellt, dem Staat nur zur Last fallen. Wie tüchtige Kräfte dem Handwerk auf diese Weise entzogen werden, wie zahlreiche verfehlte Existenzen dadurch geschaffen werden, davon macht man sich wohl selten eine richtige Vorstellung. Eine Statistik darüber ist meines Wissens nie versucht worden; sie würde aber für die Frage der Bedeutung und der

Reform der Akademien sehr am Platze sein. Es mag übertrieben sein, wenn von den früheren Schülern der hiesigen Akademie (bei der das Verhältnis nicht wesentlich anders sein wird wie auf den übrigen deutschen Akademien) die Zahl der Maler und Bildhauer, die es so weit bringen, schliesslich auf einer Kunstausstellung zugelassen zu werden, zwischen 5—10 Prozent der Gesamtzahl der Schüler, die den ganzen Kursus durchmachen, angegeben wird: jedenfalls ist dies aber die kleine Minderheit. Die Befähigung, leidlich konkurrenzfähig auf dem Kunstmarkt zu sein, lässt aber wahrlich den Schluss noch nicht zu, dass jemand wirklicher Künstler sei!

Zu den auf der Akademie ausgebildeten Künstlern kommt nun noch die beträchtliche Zahl der auf den Kunstschulen und Kunstgewerbeschulen ausgebildeten Dekorationsmaler und Schüler anderer Handwerke hinzu, die zur „hohen Kunst“ abschwenken und für die der Staat, freilich ohne es zu wollen, die Erziehungskosten zahlt. Selbst wenn man zugeben wollte, dass kein Opfer zu gross sei, um einen wirklichen Künstler auszubilden, so wird doch wohl niemand die Kehrseite der Medaille bewundern, d. h. die Opfer an Kräften billigen, die dem Handwerk auf diese Weise entzogen werden. Was wird denn alljährlich aus jenen Hunderten von Akademikern und Kunstschülern, die es nicht blos zu jenem „hohen Ziel“, zur Zulassung auf der Ausstellung bringen? Zum Kunsthandwerk, zu dem sie befähigt und berufen gewesen wären, wenden sie sich nur ganz ausnahmsweise; die Vorstände unserer

Porzellanfabriken, Bronzegiessereien u. s. f. werden mir bestätigen können, wie schwer es hält, einen solchen gescheiterten „Akademiker" festzuhalten; das freie Leben und das „hohe Ziel" locken ihn unwiderstehlich an sich. Die grosse Mehrzahl der „Künstler", die wir heute auf den deutschen Akademien gross ziehen, endet damit, dass sie Retoucheure von Photographen oder selbst Photographen werden, dass sie als Zeichner oder Lithographen für die zahlreichen illustrierten Blätter, für Reklamen aller Art, Annoncen an den Litfasssäulen, für Schneider-„Akademien", Korsetfabriken u. s. f. ihr Leben fristen, vorausgesetzt, dass sie nicht vollständig untergehen. Und alle diese Leute behalten bis an ihr Lebensende den Stachel im Herzen, dass ein Genie in ihnen zu Grunde gehe, dass es zu Grunde gerichtet sei durch den Staat, der für ihr Fortkommen als Künstler zu sorgen gehabt hätte!

Aber die wenigen, die schliesslich als wirkliche Künstler aus der Akademie hervorgehen, rechtfertigen doch die Ausgaben für diese, verdanken der Akademie die Entdeckung und Ausbildung ihres Talents? Diese Frage wird leider von sehr vielen der tüchtigsten Künstler verneinend beantwortet. Eine Anzahl der besten Meister waren überhaupt nicht auf der Akademie, andere behaupten, dass sie am schwersten zu arbeiten gehabt hätten, um das wieder zu verlernen, was sie auf der Akademie hätten lernen müssen. Die Klagen, dass heute der junge Künstler auf unseren deutschen Akademien teilweise eine ungenügende Vorbildung in der Tech-

nik, im „Handwerk“ seiner Kunst bekomme, dass er den Marmor nicht ordentlich bearbeiten lerne, dass er nicht die nötige Vorbildung im Giessen und Ziselieren erhalte und dass ihm schliesslich in den „Meisterateliers“ der Rest von Originalität, wenn er je eine solche hatte, abhanden kommen müsse, solche und ähnliche Klagen werden von den verschiedensten Seiten und immer von neuem wiederholt.

Für eine gesunde Entwickelung der Kunst ist Freiheit der Bewegung die notwendigste Vorbedingung. Jede rein bureaukratische Leitung und Erziehung muss ihr schädlich werden; eine solche hat sich aber auf unseren deutschen Akademien notwendig herausbilden müssen. Durch die grosse Zahl von Akademien und Kunstschulen aller Art haben wir in Deutschland ein ganzes Heer von Künstlerbeamten gross gezogen. Dass sie alle tüchtige oder nur wirkliche Künstler sind, ist bei ihrer Zahl gar nicht möglich; dass sie sämtlich gute Lehrer sind, ist gewiss ebenso zweifelhaft, da das Lehrtalent nur wenigen gegeben ist; leider aber werden sie nach unserer guten deutschen Art meist zu guten Bureaukraten und werden dadurch für eine gedeihliche Entwickelung der Kunst zu einer grossen Gefahr.

Aehnliches gilt von unserer Erziehung zum Kunsthandwerk. Durch die grosse Zahl der Kunstgewerbeschulen, ihre Ausstattung mit Stipendien und andererseits durch den fehlenden Zusammenhang mit dem Handwerk wie mit den Abnehmern werden gar zu leicht Industrien künstlich gross gezogen und zahlreiche Arbeitskräfte dafür herangebildet, für die

kein entsprechendes Bedürfnis im Publikum vorhanden ist. Auch hier dieselbe Klage wie bei den Akademien: ungenügende technische Vorbildung, Ueberhäufung mit allerhand Gelehrsamkeit, die nicht am Platze ist, und mangelhafte Orientierung über die wirklichen Bedürfnisse im Publikum. Besonders erschwerend für die Ausbildung eines gesunden Kunsthandwerks wirkt dabei noch der Umstand, dass durch die zahllosen Publikationen kunstgewerblicher Art Schüler wie Lehrer ebenso verwirrt werden wie durch die Sammlungen der Kunstgewerbemuseen, die leider meist an Stelle wirklicher Vorbilder für das moderne Handwerk eine Ueberfülle sehr ungleichwertigen kulturhistorischen Materials aufgestapelt haben.

✲

Das Resultat aller dieser Klagen über unsere künstlerische Erziehung, die jetzt von den verschiedensten Seiten kommen und sich immer wiederholen, ist die Forderung, das weniger, aber um so gründlicher gelehrt werden, dass vor allem auf die Ausbildung des Zeichenunterrichts und auf die technische Seite der Kunst wie des Kunsthandwerks der grösste Nachdruck gelegt werde, dass zunächst einmal das Handwerk gründlich erlernt werde, damit sich daraus ein „Kunsthandwerk“ von selbst herausbilden könne. Darin können wir sowohl an dem, was in Amerika jetzt schon geleistet wird, wie an der Art, wie dort der Unterricht erteilt wird, sehr viel lernen, ohne dass wir deshalb zu Nachahmern der Amerikaner zu

werden brauchen. Wir leben nun einmal unter ganz anderen Verhältnissen wie die Amerikaner und haben über manches andere Anschauungen. Wir müssen vor allem auch mit der historischen Entwickelung rechnen, mit der wir nicht ohne weiteres brechen können. Wir haben unsere Staats-Kunstschulen und Staats-Kunstanstalten, wir haben die Kunstbureaukratie und haben die staatlichen Kunstindustrien, wir haben auch die Ueberzeugung, dass die Kunstpflege eine der vornehmsten Aufgaben des Staates ist. Wir können und sollen daher diese Anstalten nicht ohne weiteres abschütteln. Aber eine zeitgemässe Reform derselben, eine gründliche Reform des Zeichenunterrichts und eine Vermehrung und Verbesserung des Handwerkerunterrichts ist durchaus notwendig und ist möglich. Zeichnen kann jeder genau so gut lernen wie das Schreiben, und es nützt jedem, auch wenn es nur seinen Sinn für die Anschauung der Natur schärft.

Es bleibt nun eine der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben des Staats, in der Zahl und Einrichtung dieser Unterrichtsanstalten dem wirklichen Bedürfnis entgegenzukommen, während sich dies in Amerika, wo bis jetzt fast alle solche Anstalten aus Privatmitteln unterhalten werden, aus den Anforderungen des Publikums heraus von selber regelt. Denselben Vorteil hat Amerika uns gegenüber auch in seinen Kunstindustrien und selbst in der Produktion der hohen Kunst: der Staat hat dort keine solche Industrien und unterstützt die Kunst in keiner Weise; sie können also nur soweit aufkommen, als

sie vom Publikum verlangt und gebilligt werden. Die Gefahr, die der Kunst bei uns daraus erwächst, dass der Staat direkt in die künstlerische Produktion eingreift, dass gewisse kunstgewerbliche Industrien, wie die Porzellanmanufaktur und die Glasmalerei, sogar in staatlichem Betriebe sind, kann daher nur dadurch beseitigt werden, dass die Leiter dieser Anstalten mit den Anforderungen des Publikums in stetem Kontakt bleiben und diese Industrien in rein künstlerischer Weise aus dem Material und dem Bedürfnis heraus weiterbilden. Das amerikanische Kunsthandwerk giebt durch die stilvolle Beschränkung der einzelnen Industrien uns Deutschen eine beherzigungswerte Lehre; gerade die besonders glänzend entwickelten Kunstindustrien in Deutschland, wie die Kunstschlosserei, die Porzellanfabrikation, die Messing- und Lederindustrie, beweisen, dass unsere Künstler in der Freude über die errungenen Erfolge gar zu leicht die Grenzen überschreiten, welche durch den Stoff und den Zweck jeder dieser Industrien gesetzt sind. Unter richtiger Leitung lassen sich solche Staatsanstalten aber sehr wohl rechtfertigen, erscheint sogar ihre Erweiterung nach gewissen Richtungen, nach denen Privatunternehmungen sich nicht vorwagen, erwünscht: namentlich für den Bronzeguss und vielleicht auch für gewisse textile Zweige, wie die Teppichweberei. Jedoch sollen solche Institute nicht rentable Staatsquellen werden, sondern Musteranstalten, nach deren Vorbild eine lebenskräftige Privatindustrie sich entwickeln kann.

Der Erfolg der Ausstellung in Chicago legte den Wunsch nahe — und er ist in der That bereits ausgesprochen worden —, dass die originellen und vorzüglichen Leistungen der Amerikaner in verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes Nachahmung bei uns finden möchten, um Deutschland nach dieser Richtung dauernd auf dem amerikanischen Markte konkurrenzfähig zu machen. Ich fürchte, dies würde nur eine weitere Schwächung unserer Leistungskraft zur Folge haben; uns auch den amerikanischen Stil noch angewöhnen, hiesse einen grellen Lappen mehr auf die bunte Jacke unseres modernen Kunsthandwerks setzen!

Wenn wir eines von den Amerikanern lernen sollen, so ist es gerade die Mahnung, uns einmal mit uns selbst zu beschäftigen, für uns selbst zu arbeiten. Dadurch, dass wir uns stets nach einem neuen Markte umgeschaut, dass wir vor allem darauf Acht gegeben haben, was das Ausland „sucht", und dass wir seinem Geschmack mit den billigsten Mitteln nachzukommen bestrebt waren, haben wir am eigenen Geschmack eingebüsst und haben — was man bei uns gar nicht inne zu werden scheint — sogar zum Teil den eigenen Markt verloren, wenigstens für wirklich künstlerische Leistungen. Wer bei uns Kunstsinn hat und im stande ist, dafür Opfer zu bringen, der ist nur zu oft gezwungen, zur Befriedigung seiner Neigungen sich an das Ausland zu wenden. Wenn zahlreiche unserer reichen Kunstfreunde ihre Möbel, Stoffe, Schmucksachen u. s. f. im Auslande kaufen, so pflegt man sie dafür bei uns des Mangels an

Patriotismus zu zeihen und vergisst oder weiss dabei nicht, dass die gute Ware, die man selbst hier in Berlin, in München oder Frankfurt kauft, von den grossen Geschäften zum grössten Teil aus Frankreich, England oder Italien bezogen wird! Den zahlungsfähigen Markt im Inlande haben wir mehr und mehr verloren, um billige Dutzendware im Auslande abzusetzen, und gerade durch diese Ware verlieren wir allmählich auch das Ausland, das im Geschmack und Urteil weiter gekommen ist. Erst dadurch, dass wir unsere eigenen künstlerischen Bedürfnisse wieder vollständig befriedigen lernen, werden wir auch den Markt im Auslande wieder befestigen und erweitern. Um dahin zu gelangen, thut vor allem eines Not: die Stärkung des nationalen Bewusstseins auch in der Kunst. Wir müssen erst lernen, was wir brauchen, was wir wollen; wir müssen erst zur Erkenntnis unserer künstlerischen Bedürfnisse kommen, ehe wir sie befriedigen können. Das ist eine grosse und schwere Aufgabe, für die wir uns an den Vereinigten Staaten das beste Beispiel nehmen können; eine Aufgabe, die sich freilich nicht rasch lösen lässt! Ist doch noch kein Menschenalter vergangen, seitdem wir Deutsche uns als Nation wieder fühlen dürfen, seitdem der Deutsche im Auslande nicht mehr in die Versuchung geführt wird, sein Deutschtum zu verläugnen und dafür fremde Art anzunehmen. Die grosse That der deutschen Einigung hat aber, ohne dass jenes Gefühl der Abhängigkeit und Unterwürfigkeit sich sofort aus unserem Charakter hätte tilgen lassen, daneben den Chauvinis-

mus gross gezogen, der einer gedeihlichen Kunstentwickelung ebenso schädlich ist. Die richtige Wertschätzung und Selbstachtung, das männliche Selbstbewusstsein, das im Stillen schafft und nicht das grosse Wort führt, müssen wir erst allmählich finden; damit werden wir auch die Basis wiedergewinnen für die Entwickelung einer echt nationalen Kunst, eines nationalen Handwerks.

DIE AUFGABEN UNSERER KUNSTGEWERBEMUSEEN

1896.

WIE die erste Weltausstellung in London den Engländern die grosse Ueberlegenheit des französischen Kunsthandwerks zu beschämender Ueberzeugung brachte, wie diese Erkenntnis bei der englischen Regierung den Entschluss zu gründlicher und rascher Abhilfe hervorrief und zur Begründung des South Kensington Museums führte, das haben wir zum Teil noch miterlebt; es bleibt in dem Bewusstsein aller, die Kunst lieben und üben. Bei der Gleichgiltigkeit der alten Kulturvölker gegen ihre Schätze an Erzeugnissen des Kunstgewerbes führte dieser energische seitens der englischen Regierung unter Bereitstellung grosser Mittel gemachte Anlauf in kaum mehr als zehn Jahren zur Anhäufung von Schätzen im Kensington Museum, wie sie an keiner Stelle vereinigt worden und nirgends wieder zusammenzubringen sind. Wie dann dieser Erfolg und der erwachende künstlerische Sinn, der ihn rasch förderte in den Schulen, die das Kensington Museum neben den Sammlungen in London und über ganz England errichtete, die Anfänge eines frischen, tüchtigen nationalen Kunsthandwerks zeitigte: dies wurde

in Deutschland bald in gewissen künstlerischen Kreisen erkannt; nach und nach ist aber das Verlangen nach Schulen zur Ausbildung des Kunsthandwerks und nach Museen in Verbindung mit denselben bei uns geradezu Glaubenssatz der Gebildeten geworden. Mit dem uns eigentümlichen Bedürfnis, alles zunächst theoretisch in Angriff zu nehmen und womöglich ein Dogma daraus zu machen, haben sich auch unsere Kunstgewerbemuseen, sowie die Pflege des Kunsthandwerks in eignen Schulen schematisch entwickelt und über Deutschland, Deutsch-Oesterreich mit eingerechnet, eine ausserordentlich weite einförmige Ausbreitung erhalten. Wir sind ja nun einmal die „Nation der Schulmeister". Kommt noch die Bureaukratie, sei es die der Regierung oder die der Kirche, hinzu, so wird jede frische, eigenartige Bewegung in der Schablone erstickt. Die Aufzwängung des gotischen Kirchenbaues und der gotischen Kircheneinrichtung in den katholischen Kirchen, namentlich bei uns in Preussen, hat sich eben noch vor unseren Augen abgespielt, und wir sehen schon, wie dadurch die künstlerische Fortbildung nach dieser Richtung in Fesseln geschlagen wird.

Wir dürfen uns rühmen, die Engländer in der Zahl der Schulen und Sammlungen für das Kunstgewerbe überflügelt zu haben, während die anderen Nationen gar nicht gegen uns aufkommen können: das wird stolz bei der Verhandlung jedes Budgets von den Regierungs- und Magistratstischen ausgesprochen und von den Landes- und Städtevertretungen

dankbar anerkannt. Da noch jährlich neue Kunstgewerbemuseen, neue Schulen entstehen, scheinen wir noch nicht einmal auf der Höhe dieser Entwickelung angelangt zu sein.

Sind die Erfolge nun immer den Aufgaben entsprechend? Sind die Aufgaben, welche die einzelnen Sammlungen sich gesetzt haben, wo dies überhaupt ernstlich der Fall war, die richtigen? Sind sie klar erkannt und werden sie konsequent verfolgt? Selbst von Seiten der Vorstände verschiedener unserer bedeutendsten Sammlungen wird auf einzelne dieser Fragen keineswegs mehr unbedingt bejahend geantwortet. Bei dem Interesse, welches Publikum und massgebende Kreise der Förderung des Kunstgewerbes zuwenden, bei der hohen sozialen und künstlerischen Bedeutung, welche dieselbe in der That besitzt, ist eine offene Beantwortung dieser Fragen vor allem für Deutschland von Bedeutung und, wenn sie verneint werden müssen, sind Vorschläge zur Besserung der jetzigen Zustände eine Verpflichtung.

Dass in den Anläufen zur Förderung des Kunsthandwerks geirrt werden konnte, ist wahrlich nicht zu verwundern, da kaum mehr als ein Menschenalter seit der Anregung dazu vergangen ist. Auch dass die Irrtümer nur schwer erkannt, oder ungern und nur teilweise zugegeben werden, ist begreiflich, da die Männer, die diese Bewegung bei uns eingeleitet und den Aufschwung herbeigeführt haben, meist noch heute an der Spitze derselben stehen, und ihr äusserlicher Erfolg bestrickend auf das grosse Publikum wirkt, das in Kunstsachen nicht am wenigsten nach dem Erfolge urteilt.

Eine Berechtigung zu einer Kritik bietet jetzt schon England, von dem die Bewegung ausging, wo aber das Kunsthandwerk über die erste kräftige Entwickelung vielfach nicht hinausgekommen ist, ja teilweise schon einen Verfall zur Manier bekundet, seit auch sein Handwerk für den Weltmarkt arbeitet. Noch deutlicher spricht Frankreich. Frankreich ist unbestritten das Land, in dem sich die Meisterschaft der Technik fast im ganzen Kunstgewerbe, wie sie sich seit dem sechzehnten Jahrhundert und vor allem durch Ludwig XIV. ausbildete, am lebendigsten und besten erhalten hat, und wo im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts durch das zeitige Erwachen der Freude an alter Kunst die Wiederbelebung auch des alten Handwerks durch Nachbildung desselben in treuester und zugleich technisch und stilistisch vorzüglichster Weise angestrebt und erreicht worden ist. Diese Tradition, die Sicherheit und Meisterschaft in der Ausübung und Anwendung des Handwerks der verschiedenen Epochen der französischen Kunst für die moderne hat in Frankreich ernstliche Bestrebungen, durch Kunstgewerbemuseen Einfluss zu üben, kaum aufkommen lassen. Zwar wird sehr viel darüber geredet, fast alljährlich werden Anforderungen nach dieser Richtung an die Kammern gestellt und Versprechungen seitens der Minister gemacht, aber es bleibt beim Alten. Offenbar in dem mehr oder weniger klaren Gefühl, dass die Tradition so kräftig, die öffentlich zugänglichen Vorbilder besonders in Paris und Umgebung so grossartig und zahlreich sind, dass diese gemeinsam mit den grossen

Bestellungen seitens der französischen Regierung wie seitens des Auslandes das heimische Kunsthandwerk am besten fördern. Freilich hat gerade dieses Haften am Alten eine eigenartige moderne Entwickelung in Frankreich besonders zurückgehalten.

Mit der Feinheit der Arbeiten in Frankreich können unsere kunstgewerblichen Erzeugnisse sich, trotz unserer Schulen und Museen, nicht entfernt messen. Es wäre zwar unrecht zu leugnen, dass in einzelnen Fächern Deutschland ähnliches leistet oder noch darüber hinausgeht, z. B. in der Kunstschmiedearbeit, und dass in einzelnen anderen Fächern die Technik auch in Deutschland zum Teil wiedergefunden oder erheblich gehoben worden ist, so dass sie unter künstlerischer Leitung sich ihren alten Vorbildern in der That nähert. Aber auch dabei ist die Frage berechtigt, ob gerade die Museen und Schulen diese heilsame Wirkung hervorgebracht haben, oder ob, wie in Frankreich, einzelne begabte Künstler und einzelne (zum Teil aus alter Zeit überkommene) Werkstätten direkt an den Ueberbleibseln der alten Kunst gelernt und dadurch die frische Bewegung hervorgerufen haben. Gerade für die Eisenschmiedekunst ist dies in München und selbst in Berlin nachzuweisen; dasselbe gilt auch für den grossen Aufschwung, den die Berliner Porzellanmanufaktur nach ihrer Neuorganisation technisch und künstlerisch gemacht hat. Auch wenn dies nicht der Fall wäre, wenn überall der Aufschwung den Anstrengungen der Museen zu verdanken wäre, so ist doch in den letzten Jahren, ja seit fast einem Jahrzehnt ein Stehen-

bleiben, selbst ein Rückschritt im Kunsthandwerk (nicht am wenigsten in jenen am raschesten wieder aufgeblühten Fächern) nicht zu leugnen, obgleich die Kunstgewerbesammlungen seither der Zahl nach mehr als verdoppelt und die bestehenden in der Zahl der Kunstwerke sehr bereichert worden sind.

Neben jenem Gewinn der Hebung der technischen Fertigkeit und teilweise selbst der Wiedererweckung gewisser Handwerke, hat das verflossene Menschenalter in diesen neuen Bestrebungen den einen negativen Erfolg gezeitigt, uns darüber zu belehren, dass die eingeschlagenen Wege vielfach Irrwege waren, dass eine Reform, dass eine Einschränkung der Gewerbemuseen und zum Teil auch der Schulen (die jedoch unserer Betrachtung fern liegen) nach den verschiedensten Seiten notwendig ist. Was Julius Lessing in seinem Bericht über die Entstehung des Berliner Kunstgewerbemuseums (Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1880) von der damals aufgelösten Kunstkammer der Kgl. Museen sagt, sie sei „eine unorganische Ansammlung geblieben", das gilt heute von zahlreichen Gewerbemuseen in gleichem oder höherem Masse. Ja, was die Berliner Kunstkammer damals war oder zu sein anstrebte, das ist jetzt wieder, wenn auch mit Einschränkung, das offene oder versteckte Ziel verschiedener der bedeutendsten Kunstgewerbesammlungen Deutschlands.

❋

Die Ziele bei der Gründung der Kunstgewerbemuseen waren fast ausschliesslich didaktische, tech-

nologische: die Wiedererweckung und Hebung des Kunstgewerbes, in neuerer Zeit speziell die eines nationalen Kunstgewerbes, durch Ansammlung mustergiltiger Vorbilder nach allen Richtungen. Nur ausnahmsweise und aus besonderen Rücksichten hat man die Kunstgewerbemuseen nach kulturhistorischem Gesichtspunkt angeordnet und vermehrt: so (aus malerischer Empfindung der Begründer) das nette kleine Salzburger Museum, vor allem aber das Germanische Museum in Nürnberg und das Nationalmuseum in München.

Im Germanischen Museum haben neuere Schenkungen und Zuweisungen aller Art leider zu einer teilweisen Verrückung des Zieles eines Museums der deutschen Kultur geführt. Auch das Germanische Museum ist heute in erster Linie ein Kunstgewerbemuseum und zwar nach verschiedenen Richtungen ein sehr hervorragendes; trotzdem hat man in einer Stadt, in der das Kunsthandwerk verhältnismässig wenig bedeutet, in Nürnberg, noch ein eigenes baierisches Kunstgewerbemuseum angelegt. Im Münchener Nationalmuseum, das in seiner kulturhistorischen Folge von Räumen mit den Schätzen aus verschiedenen bis dahin teils noch intakten Schlössern des Baiernlandes gleich nach seinem Eröffnungsjahre an Ueberfülle von Gegenständen litt, wurde bald eine besondere technologische Abteilung begründet. Diese Räume wurden durch die unleidlichen Fresken, und die kulturhistorischen Zimmer durch die Vermehrung der Gegenstände so unbehaglich und magazinartig, dass etwa zwanzig Jahre nach ihrer

Einrichtung ein Neubau bereits seiner Vollendung naht. Das Museum zu Hamburg, auf lokaler und technologischer Basis begründet, ist aus kleinen Anfängen und bei streng künstlerischer Wahl nach weniger als zwei Jahrzehnten in seinen Räumen so beschränkt, dass die Aufstellung der wertvollen und gewählten Stücke wohl nur so belassen wird, um eine Erweiterung des Baus rascher herbeizuführen. Noch schlimmer stand es in Köln, wo in einem Jahrzehnt vieles und gutes auf der technischen Grundlage geleistet worden ist, das bisher nur ein dürftiges Bürgerhaus als Behälter hatte. Jetzt endlich hat ein Gönner die Mittel zum Neubau geschenkt. Aber selbst in Berlin, das vor vierzehn Jahren seinen grossen Neubau für die Sammlungen und die Schule eröffnete, glaubt man schon seit mehreren Jahren nur noch für eines dieser beiden Institute Platz zu haben.

Umgekehrt entstehen in anderen Orten Paläste, in denen geringe oder ungeeignete Gegenstände dazu dienen müssen, die ohne Rücksicht auf ihren Charakter geschaffenen Räume notdürftig zu füllen; ich nenne das eben eröffnete Grassi-Museum in Leipzig und den Neckelmann'schen Kolossalbau in Stuttgart, der neben den Produkten der Landwirtschaft vorwiegend die Erzeugnisse des Württembergischen Handwerks dieses Jahrhunderts aufnehmen soll! Wie wird es aber erst mit dem Prachtbau für das „Märkische Museum" im Berlin werden, wenn es wirklich zu stande kommt? [und es ist schon zu stande gekommen und geht schon seiner Vollendung entgegen!] In Leipzig wird freilich die grossartige

Opferfähigkeit seiner Bürger unter einer neuen tüchtigen Leitung die Mittel zur würdigen Füllung der Räume bald beschaffen: die hervorragenden Zinnsammlungen von Zöllner und Demiani werden dem Museum für die Zukunft wohl nicht entgehen; die reiche, provisorisch ausgestellte Zschille'sche Majolikasammlung wird wohl die Räume nicht wieder verlassen [was freilich kürzlich doch geschehen ist], und anderes wird nachfolgen, wenn nicht, wie es in der Kunsthalle geschehen ist, die städtische Verwaltung durch eigenes Eingreifen eine gesunde Entwickelung unterbindet.

✡

Alles das zeigt: es wird zu viel, es wird zu planlos gesammelt. Die Frage, was ist ein Kunstwerk, was ist von wirklich kultur- und kunsthistorischer Bedeutung, sodass es nach der einen wie nach der anderen Richtung zur Aufnahme in diese Museen geeignet ist, wird nur zu oft ohne Sinn und Verständnis für Kunst und Kultur beantwortet. Wie kann es auch anders sein, wenn in manchen, ja in den meisten Fällen Sachverständigen-Kommissionen, Stadträte oder andere Bureaukraten die Direktoren nicht nur wählen, sondern auch leiten wollen. Mit einigen rühmlichen Ausnahmen hat dies nur zu häufig zu ungünstigen Resultaten geführt; bald haben die Direktoren, bald die Kommissionen dabei den Kürzeren gezogen. Der Erfolg war, dass in zahlreichen, und keineswegs ausschliesslich in den kleinen Museen, von dem Standpunkte des kleinen Privatsammlers

aus gesammelt worden ist und noch weiter so gesammelt wird. Was dem einzelnen Stadtrat, dem einzelnen Beamten persönlich nett und hübsch erschien, das wird erworben; was billig ist, was die grossen Museen aus ihren Magazinen abgeben, das freut man sich, anzukaufen. Was aber in dem einen Museum zu schlecht ist (und man ist wahrlich skrupulös genug bei der Auswahl dieser Stücke, die meist noch nicht so lange vorher für das abgebende Museum angekauft wurden), das wird nur in seltenen Fällen für ein kleineres Museum passend sein. Aber man will nun einmal alle Gattungen und Richtungen vertreten haben: da benutzt man günstige und billige Gelegenheiten zu Ankäufen. Stücke von künstlerischem Wert wird man regelmässig dabei aber nur dann bekommen, wenn es sich um die Abgabe wirklicher Doubletten handelt. Man sammelt wie die andern sammeln, das heisst man sucht das Vorbild der grössten und ältesten Sammlungen: des Berliner, des Münchener, des Germanischen Museums nachzuahmen, ohne zu bedenken, dass jedes dieser Museen sich aus besonderen Verhältnissen entwickelt hat und aus alten Sammlungen entstanden ist, ohne zu berücksichtigen, dass auch diese Museen keineswegs ihre Aufgaben in allem erfüllt haben oder jetzt erfüllen. Vor allem vergisst man, dass jedes noch so kleine Museum der Art seine eigenen, aus lokalen und anderen Gründen sich ergebenden Aufgaben haben sollte, und dass der Bau dafür nicht als Prachtbau, sondern gewissermassen als möglichst bewegliche Hülle für die geschmackvoll und

passend aufgestellten Kunstwerke errichtet werden sollte.

Obgleich unsere deutschen Kunstgewerbemuseen mit wenigen Ausnahmen als technische Vorbildersammlungen für die verschiedensten Gattungen des Kunsthandwerks gedacht und entstanden sind, wurden sie mehr und mehr zu kulturgeschichtlichen Sammlungen, nicht am wenigsten durch das Vorbild des South Kensington Museum, das jetzt richtiger ein Museum nach-antiker Kunst genannt zu werden verdiente, da es auch die grosse Kunst: die Plastik im weitesten Sinne und selbst die Malerei in seinen Bereich gezogen hat. Was Kugler in der vielgeschmähten Berliner Kunstkammer vor fast fünfzig Jahren angestrebt und begonnen hatte, das haben die meisten unserer deutschen Kunstgewerbemuseen trotz ihres verschiedenen Programmes und zum Teil selbst gegen ihre Absicht nachgeahmt, wenn auch selten nur mit ähnlichem Erfolg, um jetzt schon mehr oder weniger offen das ursprüngliche Programm zu ändern. Denn dazu hätte es der Neubauten, der grossen Pläne und reichen Mittel nicht bedurft; da hätte man besser gethan, bei reichlicherem Raum die alten Sammlungen, wie die Kunstkammer in Berlin, mit den Sammlungen der grossen Kunst in Verbindung zu lassen! Die Hofmuseen in Wien, die Museen in Kassel, Gotha, Braunschweig u. a. m. beweisen, wie vorteilhaft und mit welcher Wirkung dies an anderen Orten geschehen ist. Aber die Begeisterung für das Technische, die zuversichtliche Hoffnung auf eine neue Blüte des Handwerkes auf Grundlage der alten

Vorbilder, die uns alle vor fünfundzwanzig oder dreissig Jahren ergriffen hatte, wie die anfänglichen Erfolge in England und später in Wien haben in Deutschland die Kunstgewerbemuseen rasch in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gehoben, haben sie in solcher Zahl und solchem Umfange entstehen lassen, dass man sie jetzt nicht etwa als solche einfach aufheben und die dahin verwiesenen Schätze wieder verteilen könnte. Die Schulen, mit denen die meisten verbunden sind, lassen andererseits eine rein kulturhistorische Richtung ebensowenig zu, wie die Bestimmungen, unter denen die Mittel für die Sammlungen bewilligt worden sind.

✲

Der kulturgeschichtliche Gesichtspunkt wird für Museen, die aus einem solchen heraus gegründet sind, wie das germanische Museum und das Münchener Nationalmuseum, wenn es in seinen Neubau einzieht, strenger und bewusster eingehalten und werden von den technisch-kunstgewerblichen Sammlungen schärfer unterschieden werden müssen, als dies bisher der Fall war. Doch werden auch die starken Konzessionen, welche die auf technologische Grundlage aufgebauten Museen fast ausnahmslos der kulturhistorischen Richtung gemacht haben, keineswegs wieder ganz rückgängig gemacht werden können. Der kulturhistorische Gesichtspunkt muss zunächst schon für die Aufstellung der Kunstgewerbemuseen der oberste werden. Nur dadurch, dass die künstlerischen Erzeugnisse aus einer Epoche

und von einem Volke zusammengestellt werden, lassen sie sich richtig verstehen, werden sie auch dem gebildeten Handwerker nach ihrer Bedeutung und Verwertung verständlicher werden. Zugleich bietet eine geschmackvoll angeordnete Aufstellung von nur gewählten Stücken in Räumen, die an ein Wohnzimmer, einen Saal, eine Kapelle u. s. f. wenigstens erinnern, den besten Anhalt, um das Interesse des Publikums zu fesseln und den Geschmack desselben zu bilden, auf die Umgebung im eigenen Heim Obacht zu geben. Ein solches ernstes Interesse des grösseren Publikums, die Hebung des Geschmacks ist die notwendige Vorbedingung, um das Gewerbe dauernd zu heben und ihm den nötigen Rückhalt zu geben. Es ist das eine der wichtigsten Aufgaben nicht nur der Gewerbemuseen, sondern auch der Kunstsammlungen, denn so lange das Publikum die Kunst nur vom gegenständlichen nicht vom künstlerischen Standpunkt ansieht, ist aller Fortschritt der Kunst- und Kunstgewerbeschulen von geringem Wert.

Ob es bei der Einrichtung solcher zeitlich und national beschränkter Räume richtig ist, so weit zu gehen, alte Wohnräume der verschiedensten Zeiten und Völker nachzubilden und mit deren künstlerischem Hausrat auszuschmücken, die Kulträume der verschiedenen Religionen und Zeiten in ähnlicher Weise in ihrer Dekoration vorzuführen, möchte ich bezweifeln. Dies birgt die Gefahr in sich, den Völkermuseen, die in der Art ihrer Anordnung den Kunstgewerbemuseen gegenüber entschieden den richtigeren Weg eingeschlagen haben, Konkurrenz zu

machen. Andererseits darf meines Erachtens die hohe Kunst doch nur mit einzelnen guten, aber dekorativen Stücken hineingezogen werden, wenn nicht auch hier ein ungenügendes und schädliches Wettlaufen mit den Bildergalerien, Medaillen- und Skulpturensammlungen eröffnet werden soll. Freilich ist dies im South Kensington Museum geschehen; aber die Entwickelung desselben liess in England selbst schon früh den wissenschaftlichen Standpunkt und die Uebersicht in einem Grade vermissen, dass ein Mann wie unser Freund und aller Vorbild, Sir Augustus Wollaston Franks, sich nicht scheute, im British Museum den Sammlungen des Kensington Museums direkte Konkurrenz zu machen. Bei seinem Verständnis und seiner Aufopferung und mit der Unterstützung seiner Freunde ist es ihm gelungen, nach verschiedenen Richtungen in beschränktem Masse mehr zu schaffen und anregender auf die Wissenschaft zu wirken, als das Kensington Museum. Solchen Luxus kann sich ein Mann wie Sir A. W. Franks, kann sich ein Land mit dem Reichtum Englands, kann sich eine Riesenstadt wie London erlauben; das ist möglich, wo die Sammlung des Kensington Museums noch gleichsam wie ein riesiger gährender Urbrei erscheint, aus dem sich erst allmählich die einzelnen Schichten klar und bestimmt absetzen werden. Es wäre bedauerlich, wenn bei uns Aehnliches notwendig werden sollte; haben wir doch auch nach dieser Richtung für die „Kinderschuhe", die noch gar nicht ausgetreten sind, schon viel zu viel Geld fruchtlos ausgegeben und in der Ent-

wickelung unseres Handwerks nach manchen Richtungen, auch nach der sozialen, Fehler begangen, die schwer wieder gut zu machen sind. Wir müssen bei knappen Mitteln mit um so grösserer Klarheit unsere Ziele stecken und dieselben immer mit Rücksicht auf die Gegenwart und die nächste Zukunft verfolgen. So wird eine Beschränkung auf gewisse leitende Völker und hervorragende Epochen der Kunst auch in unsern grössten Museen notwendig sein. Das so hervorragende, gerade für unsere modernste Entwickelung so bedeutsame Kunsthandwerk von Japan und China, teilweise auch von Vorderasien, wird z. B. in unserem Berliner Kunstgewerbemuseum, sehr zum Schaden unseres Kunsthandwerks, äusserst beschränkt bleiben müssen, da die an Nummern reiche jetzige Sammlung vorwiegend nur Interesse für das Völkermuseum hat, und da uns Männer wie Salting, Morse oder Goodman fehlen, um von diesen Völkern wirkliche Kunstwerke zu sammeln, soweit sich solche überhaupt noch sammeln lassen.

✡

Wird nun das Sammlungsgebiet schon in der Reichshauptstadt teilweise eingeschränkt sein, so wird dies in viel höherem Masse auch in den kleineren Städten der Fall sein müssen. Das Hamburger Museum [und in neuester Zeit namentlich das mustergiltige Schweizer Landesmuseum und das neue Kölner Kunstgewerbemuseum] zeigt, was sich bei richtiger lokaler Beschränkung leisten lässt. Hier

hat das Bestreben, auf Grund der alten hamburgisch-niederdeutschen Kunst das Handwerk an Ort und Stelle zu beleben, zunächst wieder an's Tageslicht gebracht, was an alter Kunst versteckt war; dadurch ist unter Heranziehung der gleichen Kunstgattungen fremder Nationen, deren Einfluss für Hamburg von Bedeutung war und es wieder werden sollte, durch Beschränkung auf das Beste und Rücksicht auf tadellose Erhaltung beim Ankauf der Gegenstände das gewählteste deutsche Kunstgewerbemuseum entstanden, obgleich hier nur der Mittelpunkt der nördlichen Grenzmark deutscher Kunst war, fern von dem Herzen der deutschen Kunst in Franken, Schwaben und am Niederrhein. In kleineren Städten hat die (leider jedoch nur seltene) Beschränkung auf das Lokale in der Regel zu historischen Kuriositätensammlungen geführt, bei denen eine gründliche Sichtung und eine ernste Entscheidung über die Frage, was man sammeln soll, sehr erschwert war. Unter diesen „kleinen Städten" steht voran — Berlin mit seinem „Märkischen Museum"; klein insofern, als die Verwaltung sich auf die Zeit und den Standpunkt des alten Berliner Kleinbürgertums zurückgeschraubt hat, alles sammelt, sich alles schenken lässt und daher das Museum in mehreren Jahrzehnten nur zu einer Kuriositätenkammer der bedenklichsten Art gemacht hat! Was wollte sie auch wohl mit Erfolg sammeln können? Bis in unser Jahrhundert basierte das künstlerische Leben der Stadt fast ganz auf den Bestellungen des Hofes; die königlichen Schlösser mit ihren reichen Einrichtungen sind noch heute die

lebendigen Zeugen dieser Kunst und lehren nach mancher Richtung mehr als alle Museen Berlins. Das Wenige, was aber aus dieser Zeit der höfischen Kunst im Handel noch vorkommt, wird vom Hohenzollern-Museum oder für die Schlösser, teilweise auch für die königlichen Museen gekauft. Da in der That der Bestand des Märkischen Museums beweist, dass es schwer gewesen wäre, noch Meisterwerke der Blütezeit heimischer Kunst zusammenzubringen, so hätte man sich wohl auf die Zeit beschränken müssen, wo sich Berlin als Pfahldorf glücklicher Freiheit erfreute. Aber hier steht's nicht viel anders: abgesehen von dem auch an prähistorischen Stücken aus hiesiger Gegend sehr reichen Völkermuseum, hat diese Zeit im Museum Brandenburgs ihren natürlichen Mittelpunkt. Dass Berlin nicht vielleicht auf den Gedanken kommt, hier eine zweite Nationalgalerie anzulegen, etwa mit Beschränkung auf Werke geborener Berliner Künstler, davor warnt doch genügend der Erfolg, der sich jetzt schon (nach zwanzig Jahren) in der Königlichen Nationalgalerie bietet, in der die Berliner reichlich vertreten sind. Es bliebe also nur eine Ansammlung von mehr oder weniger modernen städtisch-patriotischen Kuriositäten; diese würde aber, wenn sie nicht auch in Zukunft eine Rumpelkammer bleiben soll, in einem oder in ein paar Sälen des Rathauses mit den Porträts der Bürgermeister und verdienter Bürger vollauf Platz finden. Hoffentlich wird der gesunde Sinn der Mehrheit in der Stadtvertretung sich nicht zur Nachahmung so mancher anderer

deutschen Städte verführen lassen, die „eben auch ihr Museum haben wollen", ohne dass nach irgend einer Richtung die Möglichkeit einer gedeihlichen Ausbildung oder Verwendung vorhanden ist! Man müsste sonst seitens der Stadt Berlin nach der einen oder andern Richtung den königlichen Museen energisch Konkurrenz machen wollen. Eine Weltstadt kann allerdings wohl zwei grosse öffentliche Galerien, Kupferstichkabinette u. s. f. besitzen; auch fehlt vor allem eine nationale Porträtgalerie, wie sie eine Pflicht für die Hauptstadt Deutschlands wäre. Aber dann darf man nicht, wie bisher, sammeln; dann muss man tief in den Geldbeutel greifen und sich in richtiger Weise an die Opferwilligkeit der Bürger wenden. Für seine Stadt thut der Bürger viel lieber etwas als für den Staat, der uns Deutschen doch immer noch als ein lästiger Plagegeist erscheint. Dass aber dahin das Streben der städtischen Behörden geht, ist kaum anzunehmen. Berlin bietet ja Gelegenheit zur Lösung künstlerischer Aufgaben in Hülle und Fülle; auch ist die gute Absicht dazu vorhanden und ein Kunstfonds von nicht unbeträchtlicher Ziffer in den städtischen Etat eingesetzt worden.

Ich habe hier ein Beispiel für viele herausgegriffen und etwas ausführlicher dargelegt, weil es sich um das einzige städtische Museum der Reichshauptstadt handelt, und weil dringende Gefahr vorhanden ist, dass Millionen für einen Bau ausgegeben werden, ohne dass ein Bestand von Kunstwerken vorhanden wäre, den man darin ausstellen dürfte, und ohne dass Klarheit über die Ziele für die Zukunft herrschte.

[Da die Verhältnisse heute, wo der Neubau bald vollendet ist, noch genau so liegen wie vor fünf Jahren, habe ich mein Urteil über diese Verhältnisse leider nicht ändern können.]

Die Beschränkung in den Aufgaben der Gewerbemuseen ist dann von selbst gegeben, wenn sie im Anschluss an eine Spezialschule gegründet sind, wie bei uns die grosse Stoffsammlung in Crefeld an die Webeschule, wie die Sammlung von Holzschnitzarbeiten an die Schnitzerschule in Flensburg u. s. f. Hier müssen auch die Sammlungen nach dieser Richtung besonders kultiviert werden und dadurch technisch vorbildlich wie geschmacksbildend sein. Aber auch unsere grösseren und grössten Kunstgewerbemuseen sind fast ausnahmslos direkt oder indirekt mit Kunstschulen und ähnlichen Anstalten verbunden; für die verschiedenen Abteilungen derselben müssen also Vorbilder in den Sammlungen vorhanden sein. Den vorbildlichen Zweck dürfen daher unsere Kunstgewerbemuseen der grossen Mehrzahl nach nicht verlieren, auch wenn man den kulturhistorischen Charakter in der Aufstellung und gelegentlich auch im Sammeln stärker herauskehren wird als bisher. Zahlreiche Stücke, und zwar nicht nur Bruchstücke, könnten in die Räume der Schule, dauernd oder wechselnd, abgegeben werden, um stets unter den Augen und in den Händen der Schüler zu sein. Die meisten grösseren Stücke, die gleichfalls unter diesen Ge-

sichtspunkt fallen, müssten aber schon ihres Umfangs oder ihrer Kostbarkeit wegen in den Sammlungen bleiben. Gerade wegen des vorbildlichen Zweckes sollten aber nur solche Stücke gesammelt werden, die durch vorzügliche Arbeit und zugleich durch einfache und besonders stilvolle Formen ausgezeichnet sind. Die meisten Museen besitzen schon viel zu viel Prachtarbeiten aus fürstlichen Schlössern, die den Geschmack der Schüler und des Publikums verwirren. Diese erdrückende Zahl übertrieben reicher wie andererseits mittelmässiger oder unvollständiger und geflickter Sachen, welche in den meisten Kunstgewerbemuseen die Räume überfüllen, das Gute verbergen und den Geschmack verderben, müssten in der einen oder anderen Weise beseitigt werden. Auch müsste die Restauration der Kunstwerke auf das Aeusserste beschränkt werden; es sollten nur gut erhaltene Stücke gekauft werden, und wenn man, namentlich für den Gebrauch in den Schulen, ausnahmsweise Bruchstücke kauft, so sollen sie nicht nur vortrefflich sein, sondern so wenig wie die eigentlichen Sammlungsstücke, vom Restaurator berührt sein oder berührt werden. Schon das Oelen der Möbel, — um ein paar Beispiele zu nennen — das Ausflicken der Vergoldung oder das Ueberziehen derselben mit Schellack, vom Bronzieren u. dgl. ganz zu schweigen, entstellt und entwertet die alten Stücke und macht dem Schüler die Art, wie sie gearbeitet sind, das Eindringen in die Hilfsmittel der alten Meister mehr oder weniger unkenntlich und unverständlich. Vom kulturhistorischen Standpunkt wird

die Restauration in der Regel mindestens ebenso verwerflich wie verderblich sein. Aus dem unwiederbringlichen Schaden, den manche alte Gemäldegalerie, manche Skulpturensammlung durch Restaurationen seit Jahrhunderten erlitten hat, haben leider die jungen Kunstgewerbemuseen häufig keine Lehre gezogen.

Selbstverständlich sollte es andererseits erscheinen, dass die Museen ihre wirklich wertvollen Schätze auch öffentlich ausstellen. Dies geschieht aber nicht überall; unser Berliner Kunstgewerbemuseum (zum Glück steht es fast allein darin) hält sich für verpflichtet, seine bedeutendste Sammlung: die Stoffe, Teppiche, Tapeten u. s. f. (mit Ausnahme weniger und meist unbedeutender Stücke, die in Winkeln verborgen sind) in einem dem Publikum so gut wie unzugänglichen Raume bibliothekartig aufzustellen, wo von tausend Besuchern des Museums kaum zwei oder drei die Sammlungen sehen. Der Grund, weshalb der Vorstand dieselben so versteckt hält: das Verbleichen der Farben, erscheint sehr gewissenhaft, ist aber hinfällig; denn es lässt sich, wie in andern Sammlungen, bis auf ein Minimum verhindern; ja die bemalten Tapeten leiden sogar in dunkeln Räumen, und in den Kasten werden die Stoffe durch das stete Scheuern beim Herein- und Herausnehmen gleichfalls beschädigt. Wenn aber wirklich die Kunstwerke durch die Zeit nicht besser werden, hat man deshalb die Berechtigung, sie für alle Zeit unsichtbar zu machen? Warum stellt man denn Raphaels Sixtina aus? Was würde man wohl zu einem Direktor sagen, der seine besten Gemälde in Schränken

oder Dunkelkammern versteckte? Und doch leiden Bilder noch mehr als Stoffe durch die Ausstellung! Gerade die alten Stoffe sind aber, von ihrer eminenten Bedeutung für die Kulturgeschichte abgesehen, für Publikum und Künstler durch ihre Farbenpracht und Farbenharmonie wie durch die Muster so bildend und so anziehend, wie sonst keine Gattung des Kunstgewerbes. Die Leitung des Berliner Museums kann und wird hier auf diesem absolut ablehnenden Standpunkt nicht stehen bleiben, wenn sie auch die Gleichgiltigkeit des Publikums auf ihrer Seite hat. [Es ist leider in dieser Beziehung noch alles beim Alten!]

✻

Für die vorbildliche Wirkung der Sammlungen wäre sodann eines vor allem notwendig, die Entscheidung der Frage: welche Gegenstände unserer häuslichen Umgebung oder des öffentlichen Gebrauchs bedürfen der künstlerischen Ausbildung? Die Sammlungsdirektoren haben zumeist stillschweigend diese Aufgabe den Schulen und ihren Leitern überlassen, und diese sind ihrerseits nur gelegentlich an einzelne Aufgaben herangetreten; sehr zum Schaden des Fortschritts im Gewerbe, da die Frage, wie weit die Meisterwerke des alten Kunsthandwerks dafür noch direkt vorbildlich sein können, doch gerade in erster Reihe von den Sammlungsvorständen entschieden werden sollte. Dass vollendete Stücke, bei denen dies nicht mehr der Fall ist, einem hochentwickelten Künstler auch indirekt noch von grossem Nutzen sein können, wird nie-

mand leugnen; aber eine solche klare Aufstellung der des Schmuckes durch das Kunsthandwerk bedürftigen Gegenstände des modernen Lebens sowie eine Zusammenstellung mustergiltiger alter Vorbilder dafür, die möglichste Einfachheit mit technischer Vollendung und Schönheit vereinigen sollen, würde für die Schüler ebenso fruchtbar sein, wie für die Lehrer und das Publikum. Wie oft hört man heute die Klage, dass jemand (und darunter oft die ersten unserer Kunstindustriellen) in einem Gewerbemuseum war, um sich ein „Motiv" für ein Möbel, für ein Tintenfass oder dergleichen zu suchen und „nicht ein passendes Stück" dort fand! Was ist in unserer Zimmereinrichtung (Herren- oder Damenzimmer, Esszimmer, Halle u. s. f.) wirkliches Bedürfnis? Was verstösst gegen die Hygiene? Was ist darin traditionell überliefertes aber unnützes Gerät? (ich nenne als solches z. B. die Kommode). Was kann durch neues ersetzt werden? Welches sind die unentbehrlichsten Gegenstände für den Schreibtisch, die für eine künstlerische Ausgestaltung sich eignen? Wie werden für die modernen Beleuchtungsarten: für Gas und vor allem für das elektrische Licht technisch und künstlerisch gute Beleuchtungskörper gefunden? und andere Fragen weiter. Wie notwendig es ist, solche Fragen seitens der Gewerbemuseen (keineswegs bloss seitens der Gewerbeschulen) aufzuwerfen und der Lösung näher zu bringen, zeigt sich am deutlichsten in der künstlerischen Ausgestaltung der Beleuchtung: in ganz Europa ist kaum eine wirklich geschmackvolle Lampe zu

finden; die guten Gaskronleuchter sind fast ausnahmslos nur Kopien der alten Kerzenkronen, und letztere werden sogar auch als Muster für elektrisches Licht verwendet, dessen Natur vollständig andere Formen als Behälter verlangt.

Für solche neue Bedürfnisse reichen die alten Formen nicht aus, ja sie können direkt schaden, weil sie eine sachgemässe Lösung erschweren. Hier muss das moderne Kunstgewerbe in erster Linie einsetzen, hier kann es sich vor allem bewähren; und wenn es an solchen Aufgaben selbständiger wird, wird es überhaupt zu freierer, eigener, vielleicht allmählich selbst stilvoller Erfindung und Technik gelangen. Hier haben sowohl die Schulen, wie die Museen für Kunstgewerbe mitzuwirken; letztere indem sie nicht nur die Fragen aufwerfen und durch ausgewählte alte Vorbilder illustrieren, wo dieselben noch angebracht sind, sondern vor allem auch geniale moderne Lösungen zur Anschauung bringen. Dies sollte auch nicht vereinzelt, sondern möglichst im Zusammenhang geschehen. Die kulturhistorische Anordnung in gesonderten Zimmern schliesst ein Raum, bei grossen Museen ein paar Räume in ganz moderner Einrichtung folgerichtig ab. Hier dürfen aber beileibe nicht gelegentliche Massenerwerbungen von Weltausstellungen aufgehäuft werden (man sehe einmal nach, was aus denselben grade in den grössten Museen geworden ist!), sondern ein solcher Raum soll ein harmonisches Ganzes aus der Hand eines einzelnen oder weniger ähnlich und eigenartig veranlagter Talente sein: etwa eine Kapelle von Louis

Tiffany, ein Wohnzimmer von einem der englischen Dekorateure — am besten ein Zimmer von den wenigen deutschen Künstlern, die zwar die ähnliche, von Japan beeinflusste und von der Kunst eines Morris und eines Whistler befruchtete Richtung naturalistisch empfundener und musikalisch gestimmter Dekorationsweise verfolgen, sie aber mit eigener Phantasie und auf nationaler Grundlage ausbilden. So kann dem Publikum, kann dem Schüler in richtiger Weise gezeigt werden, was moderne Künstler vermögen, nach welcher Richtung echter Kunstsinn das Kunstgewerbe jetzt und für die nächste Zeit zu steuern sucht. Auch für die Mitarbeit der bildenden Künstler am Kunstgewerbe, die einen frischen grossen Zug hineinbringt und jetzt schon verschiedenen Zweigen desselben einen eigenen Reiz verleiht, würden solche grösseren Aufgaben, wie die Ausführung ganzer Zimmer für das eine oder andere Museum, vor Auswüchsen hüten, zu denen die letzten Jahresausstellungen in Paris schon starke Ansätze zeigten; sie würden jene kostbaren, aber kapriziösen, für Gebrauch und Ornamentik unnützen Arbeiten verhindern, die aus der unglücklichen Sucht unserer Zeit, immer etwas „Neues" zu bringen, hervorgehen. Amerika bietet uns in einigen Architekten und Dekorateuren schon die richtige Art des Zusammenarbeitens und ein so eigenartiges aus den Lebensbedürfnissen entstandenes Vorbild, dass diese talentvollen Ansätze auf deutschem Boden von den Kunstgewerbemuseen besonders beachtet werden sollten. Denn gerade in der Vorführung des Modernsten, in

dem die Direktoren das Originelle von der Nachahmung und launenhafte Modearbeiten von solchen, die den Keim zu gedeihlicher Entwickelung in sich tragen, mit Sicherheit zu unterscheiden lernen müssen, liegt eine Hauptaufgabe der Museen, und nach der Richtung haben sich die Direktoren vor allem zu bewähren. Dass die Herstellung eines Zimmers, wie ich es oben entworfen habe, kostspielig sein würde, wäre keine Entschuldigung; einzelne ganz hervorragende Stücke des alten Kunsthandwerks kosten gelegentlich so viel und meist mehr als eine ganze Einrichtung der Art. Auch kann eine solche Einrichtung für mehrere Museen zusammen gearbeitet und dann wechselnd von dem einen an das andere abgegeben werden. Je weiter sie zugänglich gemacht werden, je mehr sie wechseln, um so besser für ihre Wirkung. Denn jetzt stehen jene vereinzelten Erzeugnisse fremdartig in unserer Umgebung, fremdartig selbst in den Museen; an ihre reiche, harmonische Farbenwirkung, an ihre stilvolle Verwendung des Stoffes, an eine dadurch notwendige teilweise Umgestaltung unserer Umgebung, die uns auch mit ihren Geschmacklosigkeiten, Mängeln und Unbequemlichkeiten lieb geworden ist, müssen wir uns allmählich erst gewöhnen. Der Sinn muss geweckt, die neuen Bedürfnisse müssen von den Künstlern richtig erfasst und, so weit wie möglich, auf nationaler Grundlage in künstlerische Form gebracht und mit der ganzen Umgebung zusammengestimmt werden. Dabei können unsere Kunstgewerbemuseen in erster Linie mitwirken, darin haben sie eine neue, eine wirklich

lebensfähige Aufgabe, die bei gutem Willen und tüchtigen Kräften, verbunden mit einer gründlichen Umgestaltung in der Aufstellung und Benutzung der alten Schätze, wie sie oben angedeutet worden ist, nach einigen Jahrzehnten die Kunstgewerbemuseen nicht mehr „in den Kinderjahren" finden lassen würde.

❊

Der Vorschlag, den ich im Vorstehenden vor etwa fünf Jahren gemacht habe, ist rascher als ich erwartete zur Ausführung gekommen. Die Ausstellungen in München und Dresden und, für Oesterreich, das Vorgehen des Oesterreichischen Museums unter der Leitung des Herrn von Scala haben den starken Anstoss gegeben; die Ausführung ist jedoch zunächst weniger von den Museen, als von ein paar betriebsamen neuen Kunsthandlungen und Genossenschaften, besonders in Berlin in die Hand genommen worden. Diese haben in ähnlicher Weise, wie ich es vorgeschlagen hatte, eine Anzahl von Zimmern in ganz modernem Sinne herstellen lassen, und zwar so, dass in der Regel die Ausstellung je eines Raumes durch einen und denselben Künstler geleitet wurde. Diese Ausstellungen, soweit sie leicht genug waren und besondern Beifall fanden, hat man — wie die Kunstwerke — wandern lassen: von einer Ausstellung in die andere, von einer Kunsthandlung zur andern. Die Museen haben sich dieses Vorbild zu Nutze gemacht, sodass sich jetzt schon ein gewisser Turnus ausgebildet hat, nach dem Zimmereinrichtungen von Van de Velde oder Eckmann, Gläser und Fayencen be-

stimmter Künstler u. a. m. in dem einen Monat in diesem Museum, im folgenden in einem anderen oder in einer Kunsthandlung der Nachbarstadt ausgestellt werden. Gewiss eine glückliche Einrichtung, wenigstens unter den jetzigen Verhältnissen, durch die ohne grosse Unkosten dem Publikum die besten Leistungen des modernen Kunsthandwerks in einheitlicher Form und in reicher Abfolge vorgeführt werden.

Die Museen können sich durch solche wechselnde Ausstellungen im wesentlichen die Mühe und Unkosten der Anschaffungen nach dieser Richtung ersparen und werden doch regelmässig das Beste und Neueste zeigen, und zwar in einer Zusammenstellung, die vom Künstler selbst gemacht ist. Zugleich wird auf diese Weise der in den meisten Museen spärliche Raum weit weniger in Anspruch genommen, als durch allmähliche Ankäufe. Es ist daher gewiss nur zu begrüssen, dass die Vorsteher einer Reihe von Museen, meist gerade in kleineren Städten, sich mit den hervorragendsten Künstlern des modernen Handwerks im In- und Auslande und mit betriebsamen Leitern von Kunsthandlungen und Kunstverkaufshäusern in Verbindung setzen, um solche Ausstellungen in möglichster Mannigfaltigkeit und Güte zu stande zu bringen und ihren Wechsel und Transport von Ort zu Ort, ähnlich wie für die Bilderausstellungen, fester zu regeln. Die junge Generation der seit einem Jahrzehnt stattlich angewachsenen Zahl von Beamten der deutschen Kunstgewerbemuseen sehen wir jetzt meist in lebhaftem Verkehr

und Gesinnungsaustausch mit den führenden Künstlern des modernen Kunsthandwerks, sie suchen sie mit einem Eifer für ihre Museumsinteressen zu gewinnen und studieren ihre Werke wie die Kunstwerke klassischer Zeit. Um den neuen Kurs in der modernen Kunst zu fördern und ihn im richtigen Fahrwasser zu erhalten, ist dies gewiss nur wünschenswert. Die Gleichgültigkeit und Verschliessung gegen die alte Kunst, selbst gegen das Kunsthandwerk der früheren Zeit, die sich gleichzeitig in diesem Kreise vielfach geltend macht, ist aber ein bedauerliches Symptom, das nur schädliche Wirkungen zeitigen kann. Den Zusammenhang mit der alten Kunst, namentlich auch mit der hohen Kunst, wird die moderne Richtung nie entbehren können, auch wenn sie sich den Anschein giebt. Ein Studium der Kunst, das die ältere Kunst bei Seite lässt, ist überhaupt nicht zu denken; an die Stelle desselben würde der schlimmste Feuilletonismus oder ein bedenkliches Reklamewesen treten, die beide sich leider schon vielfach unter der Maske der Wissenschaft in die Kunstgeschichte eingeschlichen haben.

KUENSTLER IM KUNST-HANDWERK.

DIE AUSSTELLUNGEN IN MUENCHEN UND DRESDEN 1897.

ERST vor wenigen Jahren wurden zum ersten Mal auf einer Berliner Kunstausstellung inmitten der Gemälde, Bildwerke, Arbeiten der graphischen Künste und architektonischen Entwürfe auch Erzeugnisse des Kunsthandwerks in Glasschränken vereinigt zur Schau gestellt. Weshalb Schmelzarbeiten, Bucheinbände, Porzellane, Lederarbeiten und andere Erzeugnisse der in Berlin geschätztesten Kunsthandwerker, die von grösseren oder kleineren kunstgewerblichen Ausstellungen her hinreichend bekannt waren, unter den Werken der hohen Kunst Platz gefunden hatten, darauf konnten sich wohl nur vereinzelte, mit den Pariser Salons vertraute Besucher einen Vers machen: die Ausstellungskommission hatte mit einer seit einer Reihe von Jahren in den beiden Pariser Salons, in den Champs Elisées wie im Champ de Mars, eingebürgerten Massnahme auch bei uns einen Versuch machen wollen. Die Absicht war gewiss eine löbliche, doch war die Ausführung misslungen; denn während in Paris gezeigt wird, was Künstler im Kunsthandwerk Besonderes zu leisten im stande sind, wurde hier nur gezeigt, was unsere Kunsthand-

bilder für die entstehenden Kunstgewerbeschulen hat das moderne Handwerk langsam wieder auf festeren Boden gestellt, indem jedes einzelne auf die Bedingungen, die aus dem Stoff für die Bearbeitung wie für Form und Dekoration sich ergeben, zurückgeführt wurde. In der technischen Fertigkeit, in der treuen Nachbildung der alten Vorbilder ist das Handwerk daher allmählich, namentlich in Frankreich, nach manchen Richtungen wieder fast so weit gelangt, wie in den Zeiten der Blüte in früheren Jahrhunderten.

Diese seit der Mitte unseres Jahrhunderts entstandene und in den letzten Jahrzehnten mächtig entwickelte Strömung, unter deren Herrschaft das Handwerk heute noch steht, hat aber gleichfalls zu einem selbständigen Kunstgewerbe nicht geführt: je weiter es sich von der direkten Nachbildung der alten Vorbilder entfernt, je ungenügender erscheint es im allgemeinen. An der Spitze dieser historischen Richtung standen und stehen noch heute regelmässig Künstler: seltener Architekten, vorwiegend jedoch Maler oder Bildhauer, die hauptsächlich als Zeichner von Vorlagen und als Lehrer an den Schulen thätig sind. Die Künstler, welche jene eingangs von mir gezeichnete neueste Richtung im Kunsthandwerk, die in England und namentlich in Amerika schon verbreitet und teilweise schon die herrschende ist, auch bei uns zur Geltung zu bringen suchen, stehen dieser schulmässigen Nachbildung der alten Kunst fast völlig fern, ja sie befinden sich, trotz aller Hochachtung und allem Studium der alten Kunst,

zum Teil in entschiedenem Gegensatz gegen diese. Auf dem Kontinent hat diese Entwickelung ihren Anstoss von England und von Amerika erhalten durch das, was von England zu uns herüberkam und was amerikanische Künstler in den Pariser Salons seit einer Reihe von Jahren ausgestellt haben.

❊

Der Grund ihres raschen Umsichgreifens und ihres Erfolges scheint mir aber tiefer zu liegen. Aus der bewussten Erkenntnis, dass die künstlerische Umgebung, die uns das Handwerk zu schaffen hat, in ihrer Nachbildung alter Formen und Dekorationsweisen den modernen Lebensbedürfnissen zum grossen Teil nicht mehr entspricht, sind diese neuesten Bestrebungen, wenigstens in Deutschland und in Frankreich, selten hervorgegangen. Freilich hat aus einer unbestimmten Empfindung heraus bald der eine bald der andere Künstler sein Heim und seine Werkstatt in eigenster Art ausgebildet und ausgeschmückt; aber der hauptsächlichste Grund zur Bethätigung in eigenartigen kunstgewerblichen Arbeiten der einen oder anderen Art liegt, wie mir scheint, in der neuesten Entwickelung unserer Malerei und Plastik.

Die Malerei ist in ihrer unbestimmten malerischen Wiedergabe und in der skizzenhaften Behandlungsweise heute wohl an der äussersten Grenze angelangt. Gerade eine Reihe der begabtesten Künstler geht darin so weit, dass die Formen nur wie im Nebel oder im Spiegel einer bewegten Wasserfläche angedeutet

erscheinen, und in dem Farbenauftrag schwanken die einen zwischen flüchtigster Andeutung in dünner Farbe, die anderen tragen die Farben stellenweise geradezu reliefartig auf und haben dabei der eine diese, der andere jene gesuchte Art des Mauerns; ich erinnere nur an einen der hervorragendsten Italiener, Giuseppe Segantini. Jene Art des flüchtigen Skizzierens hat aber auch eine Anzahl von Bildhauern in ähnlicher Weise zum Prinzip erhoben, indem sie die Art des Skizzierens in Wachs und Thon auch auf Stoffe übertragen, bei denen diese Behandlung geradezu der Natur derselben widerspricht. Dies gilt namentlich für den Marmor.

Diese malerische und plastische Verschwommenheit hat trotz und teilweise selbst infolge aller Versuche und des ununterbrochenen Wechsels in den Techniken, in den Farben u. s. f. doch die Schönheit des Materials an sich, insbesondere die Schönheit und den Schmelz der Farben, wie sie in den Jahrhunderten vor uns selbst handwerksmässige Maler in mannigfachster Weise zu erzielen wussten, kaum je erreicht, und gerade heute scheinen wir uns immer weiter davon zu entfernen. Es ist daher begreiflich, das der eine oder andere Künstler, voran gerade Maler, in dem ernsten Streben nach echt koloristischen Effekten sich in Stoffen versucht, die weniger Schwierigkeiten bieten als die Technik der Malerei, in denen er aber noch grösseren malerischen Reiz zu erzielen im stande ist. Die meisterhaften Arbeiten der Japaner in Lack, Bronze, Stickerei u. s. f. haben den Künstlern dazu nicht am wenigsten das

Vorbild und den Mut gegeben. Wie die koloristische Schule unserer modernsten Kunst, so ist aber auch die Gegenströmung, die aus der Gleichgiltigkeit gegen den Gegenstand der Darstellung und die Formen- und Kompositionslosigkeit der Naturalisten und Koloristen entstanden ist: die Gruppe der Stilisten und Symbolisten, aus der Unklarheit ihrer Motive und der Schwierigkeit, in die moderne, auch ihnen anhaftende Unbestimmtheit der Formen wirklichen Stil zu bringen, in dieselbe Richtung gedrängt worden, wenn auch aus anderen Rücksichten. Die ornamental-stilistische Behandlung der Formen in den verschiedensten Fächern des Kunsthandwerks bietet den ernsten, phantasievollen Künstlern dieser Richtung in der Gestaltung des figürlichen Schmucks von Metall, von Möbeln u. s. f. einen leichteren Erfolg, eine stilvollere Lösung ihrer Bestrebungen, als es in der Malerei möglich ist. Denn was hier nur zu leicht gesucht und manieriert erscheint, kann in der Dekoration gerade von feiner und grosser Wirkung sein.

Die Bedingungen zu einer eigenartigen Entwickelung des Kunsthandwerks aus den Bestrebungen unserer modernsten Kunst heraus sind nach der Richtung der Befähigung und Lust der Künstler zweifellos gegeben; insbesondere erscheinen die Maler zu einer selbständigen Beteiligung am Kunsthandwerk mit der Aussicht auf eine pikante und koloristische, sowie auf eine dem Material ent-

sprechende, also stilvolle Lösung befähigt. Der Beweis, dass eine solche Lösung in der That gefunden werden kann, ist schon seit verschiedenen Jahren sowohl in England wie in Amerika erbracht worden. In den Vereinigten Staaten ist eine andere, die wichtigste Bedingung einer neuen selbständigen Entwickelung des Kunsthandwerks dadurch gegeben, dass sich hier, fern von allen Traditionen, aus den Gewohnheiten heraus ein nationales Haus hat bilden können, dass sich aus den Bedürfnissen und Anforderungen des Amerikaners eine hoch entwickelte Technik herausgebildet hat. Mit deren Hilfe haben in Amerika zunächst nur einige wenige Künstler seit kaum zwei Jahrzehnten für die gegebenen Bedingungen und Anforderungen den künstlerischen Ausdruck gefunden, vor allem da, wo ganz neue Bedürfnisse entstanden waren, die neue Formen und neue Dekorationen verlangten.

An anderem Orte habe ich vor mehreren Jahren diese Entwickelung in Amerika (vgl. S. 13 ff.) näher verfolgt; hier möchte ich nur darauf hinweisen, dass diese moderne, eigenartige Richtung eines nationalen, von Künstlern geleiteten Handwerks in den Vereinigten Staaten seither noch festeren Fuss gefasst und noch auf andere Zweige des Kunsthandwerks sich ausgedehnt hat. In Frankreich, das anfangs ablehnend, allmählich mit Interesse auf seinen Ausstellungen einzelne hervorragende Arbeiten der beiden Tiffany und von Lafarge erscheinen sah, sind unter den Malern und Bildhauern eine Reihe von begeisterten Arbeitern in den verschiedensten Mate-

rialien erstanden, sodass die Regierung der Kunst in den Vereinigten Staaten in neuester Zeit ihre besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat. Ein auf Grund einer längeren für diesen Zweck unternommenen Reise ausgegebenes Werk von Bing spricht sich, unter ausführlicher Begründung, in ganz ähnlicher Weise aus, wie ich es früher gethan habe: Amerika sei auf dem sicheren Wege, eine eigenartige nationale Kunst sich zu schaffen, mit der die europäische, aus alten Traditionen immer von neuem schöpfende und sich erschöpfende Kunst schon jetzt nicht mehr Stand halte; Europa müsse dieser Bewegung über kurz oder lang folgen, wenn auch mit voller Berücksichtigung der Gewohnheiten der besonderen Nationalitäten.

Wenn in Frankreich, das durch das ganze neunzehnte Jahrhundert im Kunsthandwerk dem Vorbild der grossen Epochen seiner Vergangenheit zu seinem nicht geringen Vorteil treu geblieben, dasselbe mit der grössten Treue kopiert und seine Ware über alle Welt verbreitet hat, heute offiziell die schweren Schäden dieser schablonenhaften Nachahmung anerkannt und das Einschlagen eines neuen Weges, wie die „Neue Welt" ihn uns zeigt, als notwendig erkannt wird, so ist es bei uns in Deutschland gewiss doppelt geboten, auf die selbständigen Keime, die sich in dieser Richtung bei uns zeigen, aufmerksam zu machen. Gegenüber der Macht der Gewohnheit und gegen das Gesetz der Trägheit, das sich in allen den bureaukratischen Instituten und Instanzen, in welche die Kunst bei uns in Deutsch-

land eingezäunt ist, geltend macht, kann jede neue Richtung nur langsam Boden gewinnen; andererseits muss sie aber auf eine stetige Fortentwickelung auf der einzig gesunden Grundlage des praktischen und nationalen Bedürfnisses und der Bedingungen des Materials hingewiesen werden. Wirklich Neues bildet sich langsam und hat mancherlei Phasen durchzumachen. Die Flatterhaftigkeit und nervöse Neuerungssucht unserer modernen Kunst muss von einer solchen Entwickelung fern bleiben, ganz besonders bei uns in Deutschland, wo die Fragen: was ist das deutsche Haus? was soll es sein? wo sind seine berechtigten nationalen Eigentümlichkeiten, die gepflegt werden und einen künstlerischen Ausdruck haben müssen? noch beantwortet werden müssen. Denn vorläufig haben wir nur die negative Antwort: die Mietskaserne der Reichshauptstadt mit dem „Berliner Zimmer“, der „Kegelbahn“ und dem „Hängeboden“ kann nicht den Anspruch darauf machen, als Modell des deutschen Hauses zu gelten!

✲

Wie vor ein paar Jahren bei der Berliner Ausstellung, so war, wie eingangs erwähnt, für die diesjährigen internationalen Ausstellungen in München und in Dresden die „Kleinkunst“ als besondere Abteilung in das Programm aufgenommen worden.

Den breiten Raum, den die Ankündigung für München vermuten liess, nimmt dort die Kleinkunst in den zwei bescheidenen Kämmerchen im äussersten Winkel allerdings nicht ein; man sieht, dass sie nur

gerade zugelassen wurde, dass sie mit der Rolle des Aschenbrödels sich begnügen musste. Um so dankenswerter ist es, dass die Veranstalter dieser kleinen Sonderausstellung sich nicht abschrecken liessen, alle Kräfte Münchens dazu heran zu ziehen und auch von aussen Unterstützung zu suchen. Aus New-York, von Kopenhagen, Paris und Berlin sind Arbeiten geschickt worden, zum Teil hervorragende Stücke; aber im Wesentlichen wie in der Gesamtheit: in der Zusammenstellung in zwei kleinen Wohnzimmern, haben wir hier eine Münchener Leistung vor uns. Es ist ein erster Versuch, der hier, obendrein unter ungünstigen Verhältnissen, gemacht worden ist; nur als solcher will er beurteilt sein, als solcher verdient er aber die grösste Anerkennung, da Anfänge zu tüchtigen Leistungen nach den verschiedensten Richtungen und schon einzelne ganz entwickelte Kunstfächer sich zeigen, die einen gedeihlichen Fortschritt mit Sicherheit erwarten lassen.

Die Dresdener Ausstellung hat in der gleichen Art fast ebenso Bedeutendes aufzuweisen; aber hier ist das Einheimische ganz verschwindend neben dem, was von aussen geschickt worden ist, neben der Ausstellung des „Art nouveau“, den der bekannte Kunsthändler Bing aus Paris in einer Reihe von Zimmern mit hervorragenden Arbeiten bekannter belgischer und einiger amerikanischer und französischer Künstler aus seinem Kunstsalon hierher hat überführen lassen. Als Beispiele und als Vorbilder sind daher manche der Dresdener Stücke und zum Teil auch ihre Installierung sehr beachtenswert,

zumal Deutschland von solchen Arbeiten noch fast nichts gesehen hat; als Keim einer selbständigen Entwickelung in diesen ganz modernen, aus den Bedürfnissen des modernen Lebens entstandenen Kunstformen für das deutsche Haus ist aber die Münchener Ausstellung von grösserer Bedeutung.

Sehen wir uns die Ausstellungen etwas näher an. Die Bedeutung der bescheidenen Abteilung für Kleinkunst in der Münchener Internationalen Ausstellung (1897) liegt, wie gesagt, nicht in ihrer Anordnung oder gar in der architektonischen oder dekorativen Ausbildung von Zimmern, sondern vielmehr in vereinzelten praktischen, eigenartig und künstlerisch dekorierten Arbeiten der Zimmerausstattung verschiedener Art und von verschiedenen, jedoch fast ausschliesslich Münchener Künstlern. Wenn sich dabei nur eine kleine Zahl Münchener Maler oder Bildhauer mit je einem oder ein paar glücklich und stilvoll gelösten Aufgaben beteiligt hat, so mag das auf den ersten Blick dürftig erscheinen: in Wahrheit ist es eine tüchtige Leistung; denn auch in England und in den Vereinigten Staaten ist die Zahl der Künstler, die mit Erfolg nach dieser Richtung thätig sind, verhältnismässig keine grosse. Wenn man ferner auch zugeben muss, dass unter dem Ausgestellten manche missglückte und selbst stillose Arbeiten, sogar von Künstlern, die daneben Treffliches geleistet haben, vorhanden sind, dass auch von diesen gewiss mehr als einer von einer weiteren Bethätigung in der Kleinkunst ablassen dürfte oder in eine Sackgasse sich verrennen wird, so ist

doch die Zahl der tüchtigen Arbeiten um so mehr anzuerkennen, als diese Richtung in München fast ganz neu ist, als die meisten sich zum ersten Mal darin versucht haben und ihre Arbeiten zum Teil überhastet fertig stellen mussten. Dafür, dass überhaupt etwas zu stande gekommen ist, dass eine Anzahl von Künstlern verschiedenster Richtung und Gesinnung sich vereinigt und zusammengearbeitet haben, gebührt der Dank in erster Linie dem für die Förderung des Kunsthandwerks durch Eingreifen der Künstler in München schon seit längerer Zeit thätigen Hofrat Rolfs, welchem die Anregung, die diese Ausstellung über München hinaus in ganz Deutschland geben wird, die grösste Genugthuung bieten wird. Denn trotz des ganz ungünstigen Platzes, trotz der noch nicht geglückten Anordnung und Dekoration, trotz des geringen Verständnisses beim grossen Publikum und trotz der Gleichgiltigkeit oder ablehnenden Haltung des grösseren und einflussreichsten Teiles der Künstlerschaft wird sich die Anerkennung des Geleisteten in weiteren Kreisen Bahn brechen und eine Weiterentwickelung der glücklichen Anfänge sichern. Die Gefahr scheint mir eher darin zu liegen, dass diese Anerkennung zu früh kommen, dass die neue Kunst zu rasch zur Mode werden, von Zeitschriften aller Art in Anspruch genommen, vom Publikum aber nicht ausreichend und ernst mit Aufträgen bedacht werde, und dass sie dadurch eine kurzlebige Pflanze werden oder in falsche Bahnen einlenken möchte.

❊

Zu den seltensten Gegenständen, auch in den Ausstellungen zu Paris, gehören die im Kunstgewerbe hervorragend wichtigen Möbel. Von ihrer stilvollen einheitlichen Gestaltung hängt der Charakter der Innendekoration des Hauses im wesentlichen ab. Hier in München, wo nach Zeit und Platz nur einzelne Stücke der verschiedensten Gattungen vorgeführt werden konnten, hat man verständiger Weise auf die zimmerartige Ausstattung durch Möbel ganz verzichtet. Unter den vereinzelten Tischen, Schränken u. s. f., die meist einen zu starken Anschluss an englische Vorbilder zeigen, scheinen mir zwei Arbeiten nach Form, Farbe und Dekoration nicht nur besonders reizvoll, sondern dem Zweck und Material konform erdacht zu sein. Zunächst ein kleiner von R. Riemerschmidt entworfener Bordkasten (der Ausdruck Büffett wäre zu prätentiös dafür), in Eibenholz ausgeführt, dessen Naturfarbe durch Lack nur einen feinen Ton erhalten hat und dessen spärliche Profile und vereinzelte kleine Blumen- und Blattornamente dem Charakter des Holzes entsprechend geschnitten sind; schlicht und wenig ausladend, dadurch für das moderne Zimmer durchaus geeignet. Einige tektonische Schwächen beweisen, dass die Arbeit zu rasch hat fertig gestellt werden müssen. Aehnliche Vorzüge hat der Armstuhl in Cedernholz, der nach B. Pankoks Entwurf ausgeführt ist. Kräftige Formen, dem Körper richtig angepasst, die Naturfarbe des Holzes nur durch feinen Lack klar hervorgehoben und in ihrer Haltbarkeit dadurch gesichert, die Schnitzerei der Lehnen aus dem vollen Holz im

Charakter durchbrochener japanischer Holzbalustraden (wenn auch wohl unbeeinflusst davon), und wie die wenigen, am rechten Platz angebrachten Ornamente, einen einfachen modernen Blumendekor zeigend, nur verstärkt an den Abschlüssen der Lehnen durch ein paar vergoldete Bronzebeschläge in Blumenform, der Bezug von hellem Grün, das mit der gelblichen Holzfarbe in feinem Kontrast steht: das giebt nicht nur einen eigenen, originellen und zweckmässigen Stuhl, sondern zugleich das Motiv, nach dem das Möblement eines ganzen Zimmers oder eines Zimmerabschnitts sich leicht zusammenstellen liesse, und wofür der phantasievolle Künstler die weitere Dekoration des Zimmers in einheitlicher Weise unschwer finden würde.

Ebenso mustergiltig wie dies Möbel, so verfehlt erscheint mir ein zweites unter Leitung desselben Künstlers gearbeitetes Stück: ein Spiegel, der durch Verläugnung der Struktur des Holzes, durch verschiedenfarbige, wenig harmonische Abtönung, durch willkürliche Form und Dekoration in der Sucht, unbedingt neues zu bringen, gerade gegen alle die Gesetze sündigt, die im Stuhl so gut beobachtet sind.

Die reichsten Möbel sind von E. von Berlepsch entworfen und wohl auch z. T. selbst gemalt und geschnitzt. Es sind namentlich zwei grosse Schränke und ein Schreibtisch, die in der Ausstellung das Auge am meisten auf sich ziehen; nicht in vorteilhafter Weise, wie mich däucht. Nach Art englischer Vorbilder aus der Nachahmung des Chippendale-Stiles ist

das Möbel aus lauter kleinen Teilen, wie aus den Steinen eines Baukastens, zusammengesetzt; es ist dadurch nach drei Richtungen orientiert und in ebenso vielen Richtungen dekoriert: japanisierend, gotisierend und in Barockart. Durch treffliche Schnitzerei, Tönung, Bemalung, Lackierung, mit zierlichem (an sich sehr feinem) Beschlagwerk — kurz mit Verschwendung von Mitteln und von Phantasie ist ein Zuviel im Aufbau, in Profilierung und Dekoration gegeben, das nicht einmal den Charakter des Möbels erkennen lässt. Beide Schränke, der eine im besonderen Grade, machen den Eindruck, als wären sie aus dem Bedürfnis eines Künstlers oder eines ordnungsliebenden Backfisches hervorgegangen, in dem der eine für jedes seiner zahlreichen Instrumente und Materiale, seine Zeichnungen, Stiche u. s. f., der andere für jeden seiner kleinen Lieblinge, seine Correspondenzen, illustrierten Postkarten und sonstigen Bric-à-Brac der glücklichen sammelnden Jugend sein eigenes Fach, seinen eigenen Platz verlangt und in der Ordnung dieser anscheinend malerischen Unordnung seine höchste Freude hat. Aber wie viele giebts, die den Schlüssel zu diesem Labyrinth haben? Und wie unruhig und spielerisch muss erst die Wirkung einer vollständigen Einrichtung in dieser Art sein!

Für die Tapezierkunst in weitestem Sinne durfte man sich von der Münchener Ausstellung viel versprechen, da ja der erste und bedeutendste Vertreter dieser neuen Kunst in Deutschland, der Bildhauer Obrist, der durch Vorbild, Wort und Schrift begeisterte Propaganda für sie macht, in München lebt

und wirkt. Doch hat er sich hier auf der Ausstellung sehr beschränkt, weil der Platz in den zwei kleinen Räumen fehlte, und weil seine Stickereien inzwischen in weitesten Kreisen gesehen und bewundert waren. Es sind nur zwei seiner grossen Vorhänge mit Stickerei auf Seidenstoff ausgestellt: der eine, mit jenem gross stilisierten akazienartigen Baume, ist von den Separatausstellungen des vorigen Jahres bekannt; der andere, tief violett mit leichten Gehängen von Doldenblüten, ist überaus zart und duftig in der Wirkung. Abgesehen von der Farbenwirkung und der Ausführung der plastischen Stickerei, worin beide vortrefflich sind, möchte ich dem zweiten Vorhang aus stilistischen Gründen entschieden den Vorzug geben, da die leichten Blumengehänge der Natur des Vorhanges entsprechen, nicht aber der steil und pyramidal aufsteigende Fabelbaum, so schön dieser an sich erfunden und ausgeführt ist. Obrist hat auch seinen früher schon mehrfach ausgestellten Teppich mit dem stilisierten Pflanzen- und Wurzelrollwerk (für die phantastische Form lässt sich schwer ein Wort finden) dargeliehen, wohl die eigenartigste und bedeutendste deutsche Arbeit, welche die Ausstellung aufzuweisen hat.

Unter Obrists Einfluss ist A. Endell gebildet, dessen kleine gewebte Tischdecke mit einem grossen Orchideenzweig in der Orientierung, Stilisierung und Pracht der tiefen Färbung sehr gelungen ist. Die Decke ist wohl noch unfertig, da ihr der Abschluss fehlt; eine phantasievolle schmale Borde oder Franzen in entsprechenden Farben würden auch die Wirkung

noch erhöhen. Von anderen Tisch- und Wanddecken sind namentlich verschiedene Exemplare der Scherrebeckschen Webedecken nach sehr gut stilisierten und geschmackvollen Zeichnungen von Otto Eckmann ausgestellt. Diese Industrie muss jedoch, um lebensfähig zu werden, innerhalb der Zimmerdekoration in richtiger Weise zur Anwendung kommen: als Möbelbezug für Sophas, Bänke, Sessel, als Tischdecken u. dgl., nicht aber, wie bisher, als Surportes, als Decken oberhalb eines Sophas oder ähnlich, da ihre Webefranzen dem entgegenstehen und die jetzige Verwendung die Wanddekoration meist unharmonisch und fleckig unterbricht.

In mannigfacherer Weise haben sich verschiedene Münchener Maler in Metallarbeiten versucht, die meist ein feines Stilgefühl und phantasievolle Erfindung kund geben. Die polierte Messinguhr mit wenigen zarten Pflanzenornamenten, die Th. Th. Heine entworfen hat, ist musterhaft, wie die alten Wanduhren, an die sie sich naturgemäss anlehnt. Mit ihnen hat sie auch den niedrigen Preis (50 Mk.) gemein, einen der modernen Arbeiten dieser Art seltenen Vorzug. Arbeiten in Kupfer sind zahlreicher. Ein kleiner Kessel, den der Maler E. Berner entworfen hat, ist so vorzüglich in der Art, wie das Kupfer getrieben und patiniert ist, wie ganz weniges Ornament an den Flächen angebracht, wie der Untersatz gebildet ist, wie der Ständer daraus emporwächst und den Kessel aufnimmt, wie dessen Henkel gestaltet und mit Leder überzogen ist, dass er nicht praktischer und geschmackvoller gedacht werden

kann. Das Vorbild chinesischer Kupferkessel ist hier mit feinstem Verständnis frei benutzt worden. In anderer Weise stilvoll sind die Kupferarbeiten verschiedener Art unter Leitung des Malers Kellner behandelt. Sie sind in ihrer Form und Dekoration freilich meist Vorbildern aus der Renaissancezeit frei nachgebildet; aber die Art wie sie getrieben und poliert, wie sie in verschiedenen Tönen oxydiert sind, wie Messing damit verbunden ist, beweist eine richtige und charakteristische Behandlung des Metalls.

Gerade durch die rücksichtslose Vergewaltigung des Materials, durch Anstrich, falsche Oxydierung und stilwidrige Behandlung desselben muss der phantasievolle, in der Erfindung reizende kupferne Wandbrunnen von Wilhelm und Lind als misslungen erscheinen, auch nachdem das geschmacklose Waschbecken in verzinntem Blech entfernt worden ist. Es verrät sich hier, wie in einzelnen anderen, von mir übergangenen Arbeiten, noch ein Rest des Mangels an Stilgefühl der älteren Münchener Schule, die im Anstreichen von Gipsabgüssen, Verschmutzen derselben, in falscher Patinierung mit den unmöglichsten Farben den „Witz" der Dekoration und im Verstellen und Verdunkeln eines Zimmers mit lauter Trödelkram und Winkelwerk die rechte „Heimlichkeit" des Raumes zu treffen glaubt.

Auch in Zinn ist wenigstens eine Arbeit vertreten: die Blumenvase mit Untersatz vom Bildhauer Karl Gross, eines der geschmackvollsten Stücke der Ausstellung. Zur Zeit der Renaissance hatte das Zinn

weite Verbreitung und eine eigene künstlerische Ausbildung gefunden, jedoch unter einer gewissen Abhängigkeit vom Silber und mit Rücksicht auf seine mechanische Vervielfältigung, um dem Massenverbrauch als billige Ware zu genügen. Die moderne Kleinkunst, namentlich französische Künstler, haben auf die Arbeit in Zinn mit Vorliebe zurückgegriffen; aber nicht für Gebrauchszwecke. Der schöne matte Glanz der Politur und die Weichheit der Oberfläche, der Haut des jugendlichen Körpers verwandt, hat zur Anfertigung von Vasen oder anderen Gefässen geführt, die überladen sind mit nackten weiblichen Körpern, welche als Halter dienen oder wie schwebend die glatte Oberfläche des Gefässes bedecken. Sehr malerische plastische Arbeiten sind auf diese Weise entstanden, aber von einer stilvollen Behandlung und Dekorierung der Formen im Zinn haben sie nur weiter abgeführt. Dagegen nutzt jene Vase und ihr Untersatz von Karl Gross die eigenen Reize des Materials in feiner Weise aus: in der matten Politur, in der schlanken Form mit den Oeffnungen für die einzelnen Blumen und den Buckeln, welche die pikanten Gegensätze im Licht hervorbringen, in der zarten, nur ganz leicht eingeritzten Pflanzendekoration, welche die schlanke Form und den Effekt der glänzenden Flächen nicht stört, sondern hebt.

Unser Schmiedehandwerk hat in den letzten Jahrzehnten durch Anlehnung und treue Nachbildung der alten Meisterwerke verschiedenster Zeiten sich zu einer Meisterschaft der Technik entwickelt, wie

kein anderes Kunsthandwerk. Hier den Versuch zu machen, die vollendete Technik für neue, eigene Formen und neue Dekorationen zu verwenden, muss daher für den Künstler von besonderem Reiz sein. In den Vereinigten Staaten ist man in der That schon seit einigen Jahren zu einer ganz eigenartigen, stilvollen und ansprechenden Behandlung des Eisens gekommen. Auch auf der Münchener Ausstellung finden sich einige glückliche Proben in verschiedenen Richtungen. Namentlich verschiedene grössere Leuchter für Kerzenlicht; scharfkantig im Schnitt der Stützen und von einfacher, eisenmässiger Behandlung der als grosse Blumenkelche gestalteten tellerartigen Teile. Diese Leuchter nach den Entwürfen von E. v. Berlepsch und Otto Eckmann ausgeführt, sind fast von gleicher Schönheit. Eckmanns feiner Natursinn und sein Stilgefühl kommen auch hier voll zum Ausdruck. Als Beschlag ist das Eisen besonders anziehend behandelt in einer grösseren Truhe in Eichenholz von Hermann Obrist, der jetzt der Eisentechnik ein besonderes Interesse zuwendet. Nicht unähnlich gotischen Thürbeschlägen, strecken sich die langen, scharfen Blattformen, den Blättern der Schwertlilie verwandt, von den zwei Angelpunkten über dem ganzen Deckel aus; eine verwandte Dekoration hat auch das untere Brett. Die Farbe des Eisens ist dunkel; damit auch die Eichenholzplatten mit diesen Tone gut zusammengehen, hat der Künstler das Holz schwärzlich lasiert. Dem Charakter des Holzes, das doch bei der Truhe das bestimmende Material ist, scheint mir dadurch eine

gewisse Gewalt angethan zu sein; Holz und Eisen hätten gerade in ihren Gegensätzen richtiger und glücklicher zur Geltung gebracht werden können. Im allgemeinen scheint mir aber die Verwendung des Eisens als Dekoration der Möbel kein glücklicher Gedanke; sie widerspricht dem Begriff der Behaglichkeit, den wir für das moderne Zimmer fordern. Auch ist die tiefe Stimmung die Färbung, die — worauf ich gleich noch eingehen werde — nicht nur hier und in Obrists Vorhängen, sondern besonders stark in der ganzen Wanddekoration der Räume hervortritt, dem Charakter eines Wohnzimmers im allgemeinen nicht günstig.

Als Beleuchtungskörper sind ausser den genannten Eisenleuchtern, die nach Material und Grösse nur für ein Herrenzimmer, für den Vorplatz oder Altar zu verwenden wären, keine originellen, den neuen Beleuchtungsarten entsprechende Arbeiten vorhanden. Die Glaskronleuchter wiederholen alte Motive; Körper für Elektrizität habe ich gar nicht bemerkt, und von Lampen nur Tiffanys bekanntes Modell einer Arbeitslampe in verschiedenfarbiger Bronze. Doch kann man die Schönheit dieser Lampe (die ich, in anderer Zusammenstellung, schon feiner gesehen habe) nur würdigen, wenn sie Abends angezündet ist. Ueberhaupt sollte für solche Zimmer die Wirkung des künstlichen Lichts mit berücksichtigt und eine Dunkelkammer eigens dafür eingerichtet werden, falls die Ausstellungen nicht auch Abends geöffnet sind.

Von den Schmuckstücken des modernen Zimmers

(die meist weit über Gebühr die Kamine, Borde und Schränke bedecken) sind die auf der Pariser Ausstellung meist besonders reich vertretenen verschiedenen Steinwaren und Fayencen von den Münchener Künstlern weniger berücksichtigt. Nennenswert sind die Arbeiten der Familie Heider und die an die alte Bauerntöpferei sich anschliessenden schlichten Gefässe der Frau Schmidt-Pecht in Konstanz. Besonders anziehend ist aber ein halbes Dutzend kleinerer Vasen von Th. Schmuz-Baudiss; in ihrer Form wie im Dekor gleich originell. Charakteristisch ist die Veranlassung zu ihrer Entstehung. Der junge Landschafter war im Frühjahr draussen auf dem Lande bei einem Töpfer einlogiert, um Studien zu machen; aber Jupiter pluvius, in diesem Frühjahr besonders grimmig und eisig, verhinderte ihn daran, vertrieb ihn immer wieder von der Arbeit. Da kam ihm der Gedanke, den Eindruck des ersten Frühlings mit seinen kalten Farben, seinen hellen Blumen, den zarten Primeln, Aurikeln, Narzissen, an denen die ersten Bienen und Schmetterlinge naschen, zu Hause in der warmen Stube einmal in Glasurmalerei auf Töpfen, wie er sie bei seinem Wirt selbst formen konnte, zur Wirkung zu bringen. Die Freude an der Arbeit, das Fehlen aller Vorbilder und die Frische der Naturempfindung haben den Künstler Werke von ganz eigener Art und eigenem Zauber schaffen lassen.

Die Fremden: der Däne Kähler, der Franzose Massier u. a. haben daneben eine dankenswerte Zahl verschiedenartiger und zum Teil sehr feiner Arbeiten

in Steingut, Fayence und Porzellanware ausgestellt, wie sie von Paris aus bekannt sind und jetzt auch in grösserer Zahl in Dresden ausgestellt sind. So eigenartig und frisch wie Schmuz-Baudiss' Töpfe scheint mir keine dieser mehr oder weniger von japanischen Vorbildern abhängigen Arbeiten zu sein.

Auf einem besonderen Felde liegen die Arbeiten des Malers Fritz Erler; sie dienen dem Buchschmuck im weitesten Sinne. Unter einer Reihe von Exlibris haben einige einen grossen Zug, obgleich die Besteller dem Künstler augenscheinlich die Aufgabe oft nicht leicht gemacht haben. Mit grösster Sorgfalt sind ein paar Entwürfe für Bucheinbände ausgeführt; reich und pikant in der Erfindung, gehen sie doch fehl darin, dass sie auf das Material des Einbandes keine Rücksicht nehmen. Sie stehen (wie leider fast alle Versuche der deutschen Künstler nach dieser Richtung) hinter dem, was die Belgier oder Engländer in modernen Einbänden liefern, weit zurück.

✲

Wenn man neben diese hier aufgeführten Arbeiten die wenigen, an sich nicht einmal bedeutenden, Stücke amerikanischer Herkunft stellt, wie die Bronzelampe und die „Pfauengläser" von Louis C. Tiffany, mit denen das grosse Glasfenster und eine Anzahl in Glas geschnittener Vasen desselben genialen Künstlers in der Dresdener Ausstellung hier gleich genannt seien, so wird die Ueberlegenheit dieser amerikanischen Arbeiten in der Beherrschung und Ausnutzung der Technik, in der phantasievollen

Formbehandlung und der malerischen Wirkung freilich sofort ins Auge fallen. Aber als Anfänge, z. T. als erste Versuche, ohne Unterstützung, vor allem ohne Rückhalt in dem Bedürfnis und dem Geschmack des Publikums, ist das hier in München Geleistete doch sehr beachtenswert. Solche Stücke wie die von Louis C. Tiffany sind als Gradmesser für das, was im einzelnen erreicht werden kann, von hoher Bedeutung; sie werden zugleich vor Ueberschätzung des Geleisteten bewahren. Louis Tiffanys Vasen in geschnittenem Kristallglas, die Gläser mit Pfauenaugen, oder gar die mannigfachen Fenster in farbigem, gefältetem Glas von George Lafarge und Louis Tiffany, ihre Mosaiken, Beleuchtungskörper aller Art u. s. f., selbst in den vereinzelten Exemplaren, in denen wir sie auf dem Kontinent bisher zu sehen bekamen, kommen uns vor wie Erzeugnisse einer alten, weitverzweigten Kunst, welcher zahlreiche Versuche und technische Erfindungen zu Grunde liegen müssten, die Aufträge in grosser Zahl und grösstem Umfange durch Jahrzehnte hätte ausführen können und getragen wäre von dem Geschmack der Gebildeten. In Wahrheit haben aber nur ein paar Künstler mit ihren Werkstätten seit etwa zehn Jahren den rasch wachsenden Geschmack und die Bedürfnisse eines reichen Erdteils befriedigen müssen und haben dadurch ihre Kunst in einem Tempo fördern können, von dem uns kaum eine Zeit blühender Kunst in vergangenen Jahrhunderten ein Beispiel bietet.

Neben der glänzenden und mannigfaltigen Ent-

wickelung dieser einen, hier nur beispielsweise herausgegriffenen Kunsttechnik erscheint freilich alles, was bisher in München, was selbst in Paris oder Brüssel gemacht worden ist, fast nur wie ein spielender Versuch. Aber aussichtslos sind diese Arbeiten deshalb keineswegs; auch diese heute so grossartig entwickelte Kunsttechnik in New-York ist ja nur aus kleinen Versuchen hervorgegangen, hat sich langsam erst zur Kunst durcharbeiten und ihr Publikum erobern müssen, das auch heute nur aus den Reichsten ihres Landes besteht und bestehen kann. Einen Vorzug freilich haben jene Künstler New-Yorks voraus: sie haben ihre Versuche begonnen, als auch in der Architektur und Dekoration frisches Leben sich zu regen begann, als amerikanische Architekten Stadt- und Landhaus der begüterten Amerikaner, das sich aus den Bedürfnissen von Land und Leuten und mit Hilfe der grossartigen technischen Vervollkommnungen zu fester nationaler Form entwickelt hatte, auch künstlerisch auszustatten begannen, als der Luxus der Reichen im Schmuck statt der rohen Pracht der Steine schon die eigenartigen in Form und Farbe echt künstlerischen Goldschmiedearbeiten des alten Tiffany hatte aufkommen lassen. Die künstlerische Ausbildung des Schmuckes ist aber, der Prunkliebe des Menschen entsprechend, das Gebiet, in dem sich der Geschmack am ersten bildet, und das daher für die Entwickelung der Kleinkunst in weiteren Gebieten stets von grösstem Einfluss gewesen ist. Es ist ein trauriges Zeichen für unseren Geschmack, dass der Luxus im Schmuck

sich auf prunkende Brillanten beschränkt und wirklich künstlerische Versuche gerade in dem Zweige des Kunsthandwerkes, in dem Deutschland so lange allen anderen Ländern voranging, noch gar nicht aufkommen lässt. In München zeigt daher die Abteilung der Kleinkunst nichts in dieser Richtung, in Dresden nur einige kleine Stücke von einer der Ausstellung unwürdigen, blechartig behandelten Ware.

Das ist eine der Schwächen der Münchener Ausstellung. Nach anderen Richtungen liessen sich solcher noch weitere aufzählen: das Fehlen von Versuchen grade in besonders wichtigen Zweigen des Kunsthandwerks, wie der Beleuchtungskörper, namentlich für Elektrizität, der Heizkörper, der mannigfachen Anwendung des Glases im Hause u. s. f. Aber so hohe Anforderungen darf man an diesen Versuch einer Sonderausstellung innerhalb der grossen Kunstausstellung nicht stellen. Nur ein Mangel muss entschieden hervorgehoben werden, weil die offene Anerkennung desselben für eine glückliche Entwickelung dieser jungen Kunstrichtung von entscheidender Bedeutung ist. Die Herstellung eines oder mehrerer eigentlicher Wohnzimmer hatte die kurze Vorbereitung der Ausstellung unmöglich gemacht; nur in Eile hat eine zimmerartige Dekoration der beiden vorhandenen Räume hergestellt werden können. Diese giebt aber doch die Art an, wie die massgebenden Künstler dieser Ausstellung sich die Dekoration ihrer Zimmer im allgemeinen denken würden, und insofern müssen sie, trotz des flüchtigen und provisorischen Charakters, die Kritik

sich gefallen lassen. Eine solche kann aber, meines Erachtens, nicht günstig ausfallen.

Zunächst schon in der allgemeinen Erscheinung durch die Farbe der Wände, die fast durchweg dunkel ist. Der dunkle, selbst schwärzliche Ton der Wandmalereien und Wandstoffe entspricht im allgemeinen der Richtung, der die Münchener Malerei überhaupt wieder einmal anheim gefallen ist, wie die diesjährige Ausstellung beweist: der dunkle Ton, die schwarzen Schatten in den Gemälden, nicht am wenigsten gerade bei den Secessionisten, wiederholen sich in den schwärzlich-blau gestrichenen Paneelen, den darüber monochrom in tiefblauer Wasserfarbe gemalten Landschaften von Riemerschmidt und in den dunklen Stoffen der Möbel. Hier sind malerische Effekte gesucht, die in einem Atelier, in einer vorübergehenden Ausstellung gelegentlich ihre Berechtigung haben mögen, nicht aber in einem Wohnraume oder gar in öffentlichen Festräumen. Der wohnliche Charakter des Zimmers und die festliche Wirkung von Staatsräumen verlangen, zumal das Licht häufig durch ungenügende Grösse der Fenster und durch Vorhänge ein mattes ist, in der Regel eine helle Wanddekoration und eine helle Decke, während in den beiden Münchener Räumen jene dunkel und tonig, diese dagegen in halb naturalistischer, halb stilisierter Weise wie Hecken von Laubwerk gedacht und ganz farbig gehalten sind. Schon als Wohnräume verlangen dieselben eine gleichmässige und ruhige Färbung von Decke und Wand; hell auch deshalb, weil die Fussböden mit bunten und meist

tieffarbigen Teppichen oder mit farbiger Steinmosaik belegt und die Möbel darauf farbig und bewegt in der Form sind. Wandmalerei wird in öffentlichen Bauten und Festräumen gewiss am Platze sein, aber solche monochromen, in ganz unnatürlichen Farben gehaltenen Wanddekorationen, obenein wenn sie naturalistische Landschaften darstellen, sind im Zimmer gewiss nur ganz ausnahmsweise erträglich. Auch dass als Wandstoffe ordinäre, rasch verschiessende dunkle Stoffe genommen, und mit Farbenflecken pikant getönt und aufgelichtet sind, ist doch nur als ein Effektstück und Notbehelf für Ausstellungsräume und Ateliers, gewiss aber nicht für Wohnzimmer und Festräume erlaubt. Wenn Zeit, Platz und Geld vorhanden gewesen wären, um wirklich ein oder ein paar Wohnzimmer ganz durchzuführen, so würde man sich von der Unmöglichkeit dieser Versuche gewiss überzeugt haben, da schon die einzelnen Kunstarbeiten, wenigstens die guten darunter, eine unglückliche Wirkung in einem solchen Raume gemacht haben würden. Auch würde die Disharmonie und Unsolidität in der Anwendung falscher Stoffe, in der Verläugnung der Reize der natürlichen Farben der Hölzer und anderer Materiale, die Buntheit und der Mangel an Einheit so sehr in die Augen gefallen sein, dass man sicher davon abgestanden hätte. Räume mit solcher Dekoration aber müssen den gesunden Keim in den einzelnen Stücken, wie sie oben besprochen sind, die gerade durch künstlerische Ausgestaltung der verschiedenen Stoffe für gewerbliche Zwecke in einer gleich-

mässigen stilvollen Weise sich auszeichnen, bald abtöten.

✲

Gerade nach der Richtung, die hier kaum angestrebt werden konnte und, soweit dies unter ungünstigen Verhältnissen geschah, als mehr oder weniger misslungen bezeichnet werden muss, ist die Abteilung der Kleinkunst in der internationalen Ausstellung in Dresden eine sehr beachtenswerte Ergänzung der Münchener Ausstellung. Im Gegensatz gegen den Vorstand der Münchener Ausstellung hat die Leitung der Dresdener Ausstellung auf die Kleinkunst einen besonderen Wert gelegt; und da sie namhafte Arbeiten von deutschen Künstlern in grösserer Zahl nicht beischaffen konnte, so wandte sie sich an das Ausland und liess, um den Preis von 30 000 Mark, nicht weniger als vier Zimmer der in modernstem Geschmack hergerichteten Räume von L'Art Nouveau, der bekannten Kunsthandlung von S. Bing, zur Ausstellung kommen und zwei andere eigens dafür herstellen; ein sehr glücklicher Gedanke, der gewiss auch für unser modernes Kunsthandwerk nicht ohne Nutzen sein wird. Trotz der beträchtlichen Zahl von Gefässen und Geräten in Keramik und Glas von Künstlern wie Alexandre Bigot, Lesbros, Emile Gallé und anderen Franzosen, sowie von Louis C. Tiffany und seinen Mitarbeitern in New-York, von denen jedes einzelne für sich als Kunstwerk gearbeitet ist, liegt doch die Hauptbedeutung dieser Ausstellung in den Räumen und ihrer

Ausstattung. Diese sind nicht, wie man für ein Pariser Geschäft annehmen sollte, ausschliesslich von französischen Künstlern, sondern vorwiegend von Belgiern hergestellt. In Frankreich ist, worauf ich früher schon hingewiesen habe, die Vorliebe für die alte Kunst und die Meisterschaft in der Arbeit im alten Stil, zur Zeit vor allem im Louis XVI- und Empire-Stil, so gross und allgemein, dass „l'art nouveau" in der Architektur und Dekoration, trotz der Bemühungen von verschiedenen Seiten und der amerikanischen Vorbilder, bisher keine rechten Fortschritte gemacht hat. Denn dass die Kunstliebhaber einzelne Meisterwerke der modernen Kleinkunst als objets d'art mit Stücken der japanischen oder der Renaissancekunst in ihre Schaukästen stellen, ist keine lebendige Förderung. So musste Bing, der durch seinen langjährigen Verkehr mit der besten chinesischen und japanischen Kunst auch die Bestrebungen der Engländer und der Amerikaner in der Richtung der Kleinkunst mit warmem Interesse verfolgt hatte und ihnen auf dem Kontinent Eingang zu verschaffen suchte, sich auch an Künstler ausserhalb Frankreichs, an ein paar belgische Künstler wenden, die aus eigenem Antrieb, teilweise von englischen Vorbildern angeregt, ähnliche Ideen praktisch zu verwerten suchten. Isaac Rançon, Lemmen und vor allem Van de Velde hatten ihre Versuche schon mit solchem Erfolg und in so eigenartigem, verwandtem Stil ausgebildet, dass sie der Aufforderung Bings zur Herstellung einer Reihe verschiedenartiger Zimmer in dieser Art nachkommen konnten.

Was diese auszeichnet, ist vor allem die durchgehende Einheitlichkeit des Stils, die grosse, farbenkräftige Wirkung, wie die Durchbildung im Einzelnen. Hier ist — mit Ausnahme der meisten Decken und Fussböden und der Wanddekoration in einem Zimmer, die nicht übertragbar waren und daher nachgeahmt werden mussten — alles echtes Material, das als solches in voller Schönheit zur Geltung kommt; die Formen der Möbel, Täfelungen, Decken u. s. f. sind aus der Natur des Materials gefunden und die Dekoration ist ihr angepasst. Trotzdem hat die Phantasie der einzelnen Künstler sich frei bewegen können, sie kommt in jedem Raum neu und eigenartig zur Geltung; und wenn die Folge der Zimmer im ganzen einen gleichartigen Charakter hat, so ist dies das Ergebnis der gleichartigen künstlerischen Empfindung und des gleichen Strebens.

Gemeinsam ist diesen Zimmern (das französische Zimmer mit den Wandbildern von Besnard ausgenommen, das keinen spezifisch modernen Charakter besitzt) eine, namentlich im Gegensatz gegen die englische Zimmereinrichtung, besondere Kraft und gelegentliche Derbheit sowohl in den Formen wie in den Farben. Die Paneele wie die Möbel sind profillos, nicht einmal den reinen Rundstab oder eine eigentliche Hohlkehle finden wir verwendet; dies giebt ihnen den Ausdruck solider Kraft und Tragfähigkeit. Aus ähnlichen Gründen ist auch auf Ornamentation des Holzes so gut wie ganz verzichtet. Um so reicher und phantastischer ist dieselbe am Wandschmuck und an den Stoffen der Möbel. Diese

Dekoration ist der moderne naturalistische Blumenschmuck oder der stilisierte Blumendekor, der namentlich aus dem Studium der japanischen Kunst Gemeingut der modernen Dekoration überhaupt geworden ist. Stoffe, für deren Muster ein mit Wasserrosen und anderen Wasserpflanzen überdeckter Teich in phantastischer Weise als Flächenmuster umstilisiert ist, sind als Sammtstoffe für grosse Möbel wie als Seidentapeten für die Wände verwandt. In einem anderen Raume finden wir auf graublauem Stoff hohe Blumen schabloniert, die aus dem niedrigen Paneel herauszuwachsen scheinen. Diese Stoffe sind eben so reich und kräftig in der Farbe, wie sie bewegt in der Form der Muster sind; und ihre reiche Farbenwirkung wird noch verstärkt durch die Farbigkeit des Holzes, durch die farbigen Kamine in ihrem verschiedenen Material und die kräftige Bemalung der Decken. Die Hölzer kommen regelmässig in ihrer Naturfarbe, durch Politur verstärkt, zur Geltung; der allgemeinen Wirkung zuliebe sind besonders farbige, kostbare Hölzer wie Amaranten-, Cedern-, Mahagoni-, ungarisches Eschenholz u. a. m. zur Anwendung gebracht. An Stelle des Holzes tritt als Paneel einmal auch Steingut mit flüssiger Halbglasur (von Bigot, im „Salon de repos“), und als Wandbelag finden wir gelegentlich Fliesen, wie im Rauchzimmer.

✲

Dieser einheitliche Charakter, der kräftige grosse Zug in Form und Farbe lassen die Bingschen

Räume als sehr beachtenswerte Leistungen moderner Innenarchitektur erscheinen. Auch besitzen sie, ohne Frage, einen nationalbelgischen Anstrich, gerade in ihrer Kraft der Form- und Farbengebung. Manches können wir daran lernen; aber eigentlich vorbildlich für unsere deutschen Bestrebungen in dieser Richtung dürften sie deshalb doch nicht werden. Nicht nur weil sich der vlämische Charakter darin auch in seinen Fehlern zeigt, und weil auch wir grade unseren nationalen Charakter zum Ausdruck bringen sollen: sie haben auch, durch die Art des Auftrages und ihre Bestimmung für ein Ausstellungslokal, einen fremdartigen, unwohnlichen Zug, sowie durch Vermischung mit Arbeiten verschiedener Nationen einen internationalen Beigeschmack. Diese vlämische Ueberkraft, die in der derben profillosen Holzbehandlung, in den beinahe heerdartig vorspringenden Kaminen und ihren mächtigen rauchfangartigen Ueberbau mit der Einlage von Kupfer und Messing, in der Verwendung von Kacheln als Wandbelag, in der überreichen Lokalfärbung u. s. f. zur Geltung tritt, hat zum Teil etwas unserer Kunst und der allgemeinen Richtung auf das Leichte, Zarte und Helle in der Dekoration Widerstrebendes. Das Rauchzimmer hat im Einlassen der wenigen Möbel in die Wand und in dem Holz- und Fliesenbelag den Charakter einer Koje; in dem Salon de Repos hat der kolossale Kamin mit seinen Seitenvorsprüngen, seiner Kupfer- und Messingdekoration, seinem rauchfangartigen Oberbau den Charakter eines vlämischen Heerdes, wie er für ein Grillroom passen würde;

und auch das Esszimmer mit seinem Kupferornament in Cedernholz eingelassen, mit den hohen Stühlen und dem grossen Esstisch mit seiner Flieseneinlage hat mehr von dem Raum eines Restaurants wie vom häuslichen Esszimmer. Neben solchen nationalen Eigen- und Unarten, wenn ich so sagen darf, macht sich in den Zimmern zugleich der spezielle Zweck stark geltend, für den sie in Auftrag gegeben wurden: als Ausstellungsräume einer internationalen Kunsthandlung in Paris zu dienen. Dadurch erscheinen die meisten zu sehr als Durchgangs- oder als Schauräume. Es erklärt sich daraus die dürftige Ausstattung mit Möbeln und das Einbauen in die Wand. Der Salon de repos mit seinem Oberlicht, mit dem kolossalen Mittelsopha und den Wandsophas in den abgeschrägten Ecken ist richtiger als Galeriesaal zu bezeichnen. Die Zimmer sind bestimmt, in erster Linie an den Wänden, in Schränken und auf den Täfelungen die Kunstwerke von „l'art nouveau" aufzunehmen und möglichst günstig zur Geltung zu bringen. Deshalb haben sie trotz des Bestrebens, Wohnzimmer darzustellen, stark den Beigeschmack von Ausstellungsräumen und zugleich von einer aus malerischer Phantasie frei schaltenden, den praktischen und nationalen Bedürfnissen zu wenig Rechenschaft tragenden Kunst. Nach ein paar Proben von Möbeln und Dekorationen Pariser Künstler, die hie und da angebracht sind, scheint es, als ob S. Bing selbst sich über diese Mängel klar wäre und seinen Zimmern oder einem Teil derselben allmählich einen spezifisch französischen Charakter zu geben beabsichtige.

✡

Gerade vor dem freien Schalten der Phantasie, wie es in diesen Räumen zum Teil schon zu stark sich geltend macht, würden sich unsere deutschen Künstler, die ihre Kraft der Innenarchitektur, der Kleinkunst in diesem Sinne widmen wollen, ganz besonders zu hüten haben. Wo bei uns in Folge des lokalen Charakters des alten deutschen Hauses nach Stammes- und Ortsverschiedenheit, namentlich aber wegen der charakterlosen Zinshäuser der rasch entstandenen grossen Städte ein moderner Typus des Hauses, der sich als spezifisch deutscher bezeichnen liesse, sich noch nicht ausgebildet hat, wo die modernen Errungenschaften, namentlich in Beleuchtung und Heizung, noch keine weitere Verbreitung gefunden haben, liegt die Gefahr nur zu nahe, dass die Künstler die Zimmerform und ihre Dekoration blos aus ihrer Phantasie schöpfen, dass sie ihrer Luxusausschmückung die Raumbedürfnisse beliebig anzupassen suchen werden. Damit wäre mehr geschadet als genützt! Es lassen sich so ein Atelier, ein Ausstellungslokal, Kaffees oder Restaurants mit einem zeitweiligen Erfolg einrichten; aber um den Palast wie die bürgerliche Wohnung zu gliedern und zu schmücken, ist vor allem notwendig, die modernen Lebensansprüche überhaupt unter Zuhilfenahme aller neuen Erfindungen und Verbesserungen vollständig zu berücksichtigen und dann aus dem deutschen Haus der Vergangenheit den mit den modernen Anforderungen an das Leben verträglichen Kern herauszufinden, um auf diesem Wege zu einem modernen deutschen Hause zu gelangen und auch unsere öffent-

lichen Bauten im nationalen und zugleich monumentalen Charakter zu gestalten.

Um dieses Ziel zu erreichen, brauchen wir uns gegen fremde Vorbilder keineswegs ganz abzuschliessen; ja wir können sie gar nicht entbehren. Liegt doch gerade bei uns in Deutschland die Gefahr besonders nahe, dass die Künstler, wie fast jede neue Richtung der Kunst so auch diese, für die sie nicht einmal die Kenntnis der Technik mitbringen, nach Gutdünken ausüben wollen, dass sie vom Studium des Alten und Fremden, vom Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern, mit den Architekten und Handwerkern, vom Studium der älteren nationalen Kunst, mit der man im Zusammenhange bleiben soll, nichts wissen wollen. Aus der Tiefe des Gemütes wird aber nicht plötzlich eine neue Kunst geboren. Das, was andere schon geleistet haben, soll man gewiss nicht übersehen, aber diese Vorbilder soll man vor allem dort suchen, wo eine nationale Entwickelung schon feste Formen geschaffen hat, und wo die modernen Bedürfnisse dabei in praktischer und künstlerischer Weise befriedigt sind. Dies ist im englischen und im amerikanischen Hause der Fall, also bei den Völkern, mit denen wir Deutsche national die nächste Verwandtschaft und, trotz aller Rivalität, die engsten Beziehungen haben, bei Völkern, welche in den letzten Jahrzehnten auch auf dem Gebiete der Kunst (die jüngere nicht ohne Einfluss von der älteren) eine führende Rolle sich erobert haben. Die Entwickelung, die das Kunsthandwerk in England und in neuester Zeit nament-

lich in Amerika durch das Eintreten hervorragender Künstler genommen hat, die Art wie dasselbe den Schmuck der nationalen Bedürfnisse im Hause, der einfachen wie der Luxusbedürfnisse, und den Schmuck in der Kleidung künstlerisch ausgestaltet hat, wie es neue Aufgaben rasch erfasst und besonders eigenartig und fein gelöst hat, weist uns Deutsche gerade auf diese Vorbilder. Die Mischung von Festlichem und Behaglichem in den Wohnräumen, die Freundlichkeit und Sauberkeit des Dekors, die Wände mit ihrer hellen Stoff- oder Papierbekleidung, in neuester Zeit aus poliertem oder klein gemustertem Stuck, die hellen Stuckdecken mit ihren mannigfachen Mustern, die Möglichkeit, die Möbel und Schmuckstücke nach den individuellen Bedürfnissen anzuordnen, eine der hellen Tagesbeleuchtung entsprechende, abgetönte, dem Auge nicht empfindliche elektrische Abendbeleuchtung durch das Verstecken der Lichter in den Rosetten der Decken, in den Thürstürzen u. s. f., die Disposition des Hauses, die Lage der Zimmer zu einander, die Betonung der echt deutschen Halle, worin die mannigfaltigen undurchsichtigen farbigen amerikanischen Glasfenster eine prächtige, durch ihren warmen Ton aber zugleich auch behagliche Wirkung ausüben: alles dies sind durch eine Reihe von Jahrzehnten gereifte Errungenschaften (in England schon auf einer in das vorige Jahrhundert reichenden Grundlage), die im wesentlichen auch unseren Bedürfnissen und unserem Geschmack entsprechen, und für deren Durchführung in Deutschland mit der steigenden Wohlhabenheit

und den wachsenden Ansprüchen an Komfort auch die notwendige Vorbedingung gegeben ist.

Die verhältnismässig kleine Zahl von Arbeiten, die uns die Münchener Ausstellung zeigt, daneben vereinzelte Arbeiten von Berliner Künstlern: von L. von Hofmann, Fr. Stahl, C. Köpping, E. M. Geyger, Lechter, sind im wesentlichen das, was deutsche Künstler bisher in dieser Richtung, die auf Neubelebung des Kunsthandwerks aus der modernen allgemeinen Richtung der Kunst hinausgeht, geschaffen haben; und auch diese Leistungen sind zum grössten Teil von aussen angeregt worden. Da könnte die Befürchtung ausgesprochen werden, dass es über einen halb spielenden, planlosen Anlauf bei uns nicht hinaus kommen, dass das „solide“ Kunsthandwerk in seiner Nachahmung und Anpassung an die älteren Kunstepochen doch seine Herrschaft behalten wird. Solchen Kleinmütigen gegenüber muss hier noch einmal darauf hingewiesen werden, dass da, wo diese moderne Kleinkunst heute am weitesten gediehen und zur Herrschaft gelangt ist, dass in den Vereinigten Staaten erst vor drei Jahrzehnten der alte Tiffany mit seinen eigenartigen Goldschmiedearbeiten hervortrat, dass John Lafarge erst 1878 seine ersten Versuche in der Erzeugung und künstlerischen Verwendung von farbigem Glas gemacht hat und dass fast zehn Jahre vergingen, bis sich jene eigenartige, vollendete und mannigfaltige Kunst daraus entwickelte, ja dass sogar heute noch einige wenige Künstler mit ihren grossen Ateliers, vor allem Tiffany — Vater und Sohn — und John Lafarge die Aus-

übung des dekorativen Kunsthandwerks in Amerika so gut wie allein in der Hand haben. Da ist der Umstand, dass sich bei uns nur erst vereinzelte Keime zeigen, keineswegs ein Grund, verächtlich davon zu sprechen oder ihnen gar die Möglichkeit gedeihlicher Entwickelung entziehen zu wollen. Nicht nur der Energie der einzelnen Künstler, sondern fast ebensosehr der Unterstützung seitens des wohlhabenden Publikums, den Aufträgen im kleinen und grossen verdankt die Kleinkunst in den Vereinigten Staaten ihre rasche Entwickelung, ihre Blüte. Möge diese Unterstützung bei uns nicht zu spät kommen, wo in der Regel die „neue Kunst“ vom Publikum und vom Staat anerkannt wird, wenn sie bereits veraltet ist oder ihre Triebe im sterilen Boden abgestorben sind.

ZUR ILLUSTRATION MODERNER DEUTSCHER KUNSTBUECHER

1899.

BALD nach der Erfindung des Lichtbildes durch Daguerre war man sich klar darüber, dass die Verwendung dieser Entdeckung durch allmählige Vervollkommnung auch für die Illustration von hervorragender Bedeutung werden könne. Als dann durch den Kohlendruck die Photographie „inalterrabel“ wurde, als durch das isochromatische Verfahren die richtige Tonwirkung der Farben in der Photographie erzielt und dadurch die Aufnahme selbst der malerisch wirkungsvollsten alten Gemälde möglich wurde, als Lichtdruck, Heliogravüre, Hochätzung und schliesslich gar Farbenlichtdruck erfunden wurden, war der Jubel gross, dass nunmehr alle Arten der Illustration auf photographischem Wege hergestellt werden könnten und die unmittelbare Wiedergabe jedes Gegenstandes, sei es in dem unentlichen Gebiete der Natur oder in der Wissenschaft und der Kunst an die Stelle der mittelbaren Nachbildung durch eine oder gar mehrere Hände von Künstlern oder Handwerkern treten würde. In der That hat sich dieser Wandel, den man voraussagte, in kürzester Zeit, in dem Zeitraum von kaum einem Jahrzehnt, vollzogen;

und das neunzehnte Jahrhundert, das der Begründung der Naturwissenschaften und den grossen daraus erwachsenen Erfindungen seinen Ruhm in der Weltgeschichte verdanken wird, darf auch die Entdeckung der Photographie und ihre vielseitige Entwickelung und Benutzung sich anrechnen. Diese beherrscht jetzt die Illustration unserer Kunstpublikationen grösseren und kleineren Stiles in vollem Masse und feiert wahre Triumphe.

Blicken wir heute, an der Wiege des neuen Jahrhunderts, zurück auf das Jahrhundert, in dem unsere eigene Wiege stand, so sehen wir in Deutschland die Illustration, wie die Reproduktion überhaupt bis zu den vierziger Jahren auf ganz dürftige und schwächliche Versuche beschränkt, die selbst neben der langsamen Belebung der hohen Kunst auffallend sind. Der konventionelle Linienstrich versumpfte in der Erfindung des Stahlstichs, der Holzschnitt vermochte sich aus der Rohheit, in die er verfallen war, nur mit Mühe zu erheben. Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts trat eine entschiedene Wendung zum Bessern ein und zwar durch direktes Eingreifen hervorragender Maler: sowohl die Stilisten, voran Rethel und Richter, wie der lange alleinstehende Naturalist Menzel, schulten tüchtige Holzschneider, für die sie selbst die stilgerechten Vorzeichnungen machten. Auch verstand es Menzel, die Lithographie in ganz malerischer Weise, ähnlich wie die Radierung, zu entwickeln, die gleichzeitig in Frankreich und später auch in Deutschland zu einer lebendigen Kunst wurde. Die letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre haben uns

die Wiederbelebung der Aquatintamanier, den malerischen Stich, den Farbenholzschnitt und die Farbenlithographie als verfeinerte Ausbildung der verschiedenen graphischen Künste gebracht; und gleichzeitig sind an den Akademien und anderen Kunstinstituten besondere Lehrstühle nicht nur für den Stich, sondern auch für die Radierung und in Wien selbst für den Holzschnitt errichtet worden. In die Zeit dieses Aufschwungs und der vielseitigen Förderung der reproduzierenden Künste fällt die Erfindung der photographischen Druckverfahren von Glas und Kupfer für Tafeln, wie von Zink für den Text. In kurzer Zeit gewinnen sie die Gunst der Verleger, des Publikums und der Schriftsteller und bemeistern sich in raschem Sturm fast der ganzen Illustration; die meisten Stecher, Holzschneider, Lithographen müssen ihre Ateliers schliessen, oder, wo diese staatlich sind, warnen sie vor der aussichtslosen Laufbahn und ihrem eigenen Unterricht, und eine grosse Zahl tritt zu den photographischen Druckern über, um sich als ihre Handlanger das kärgliche Brot zu verdienen. Ja, Vereine, die gegründet sind zur Förderung der „vervielfältigenden Künste“, voran die grosse und über reiche Mittel verfügende Wiener Gesellschaft dieses Namens, gehen nach allerlei mehr oder weniger unglücklichen Versuchen mit fliegenden Fahnen in das Lager der photomechanischen Vervielfältigung über und schaden dadurch dem Zweck, dem sie dienen sollten, aufs empfindlichste.

Ist diese Verzweiflung auf der einen Seite, ist der

Triumph auf der anderen wirklich so ganz berechtigt? Hat die Photographie mit ihren zahlreichen Vervielfältigungsverfahren schon einen solchen Grad der Vollkommenheit erreicht, dass die künstlerischen Reproduktionsverfahren, die sich gleichzeitig in der mannigfachsten Weise entwickelt haben, ganz dahinter zurücktreten und auf den Aussterbeetat gesetzt werden müssen? Oder sollte nicht vielmehr in den Werken, an deren Illustration künstlerische Anforderungen gestellt werden müssen, den photographischen Druckverfahren neben den alten „vervielfältigenden Künsten" nur ein bescheidener Platz, wenn überhaupt ein solcher, anzuweisen sein?

Der Entdeckung der Photographie und ihrer ausserordentlichen Vervollkommnung ihre hohe Bedeutung auch für die Kunst absprechen zu wollen, wird niemand in den Sinn kommen. Durch eine treue direkte Reproduktion, die ein Gemälde mit allen künstlerischen Zufälligkeiten bis auf die Pinselführung vorführt und einen alten Stich, eine Radierung so getreu wiederzugeben versteht, dass nur die Untersuchung durch die Lupe und das moderne Papier Original und Kopie unterscheiden lassen, wird uns der Genuss an den Kunstwerken so frisch und voll geboten, wie ihn weder der beste Stich noch der charaktervollste Holzschnitt von Künstlerhand zu bieten im stande ist. Dazu geben gute Photographien zur Beurteilung des einzelnen Kunstwerks wie des Künstlers überhaupt und zu wissenschaftlicher Forschung einen so viel sichereren Anhalt als jedes indirekte, wenn auch noch so künst-

lerische Vervielfältigungsverfahren, dass auch deshalb die Kunst und die Kunstwissenschaft die Photographie gar nicht entbehren können.

Diese Vorzüge besitzt die Silberphotographie, wenn die Aufnahmen in vollendetster Weise und in einer gewissen Grösse gemacht werden; aber auch dann keineswegs allgemein, denn es bieten sich ihr bei manchen Kunstwerken, ja bei ganzen Gattungen Schwierigkeiten, die sie heute noch nicht überwinden kann, die sie zum Teil überhaupt nie ganz wird überwinden können. Schon das Material mancher Kunstwerke, namentlich der glasierte Thon, Glas, Bronze, selbst Marmor u. a. bereiten durch Spiegelung, Reflexe und ähnliche Störungen, die sich nicht ganz vermeiden lassen, der photographischen Aufnahme meist solche Hinternisse, dass die Nachbildungen vielfach missglücken und gelegentlich geradezu eine Karrikatur des Originals geben. Welche Schwierigkeiten architektonische Aufnahmen durch die Perspektive bieten, ist bekannt, aber kaum geringer sind diese bei den plastischen Bildwerken, nicht nur durch die Perspektive, sondern auch durch Beleuchtung und Reflexe. Diese Mängel und teilweise selbst Fehler der Photographie treten, die Aufnahme durch einen hervorragenden Photographen stets vorausgesetzt, bei kleinerem Format, wie es für die Illustration eines Buches durch Tafeln und vor allem im Text erforderlich ist, wesentlich verstärkt auf; sie werden empfindlich störend, sobald die Aufnahme nicht unter günstigen Umständen und nicht durch einen der wenigen ganz gewandten und künst-

lerisch veranlagten Photographen gemacht wird. Nun ist aber die Verwendung der reinen Photographie durch Silberabzüge zur Illustration von Büchern durch die Kostspieligkeit der Abzüge, durch die Schwierigkeit sie einzufügen und den ungünstigen Gegensatz der glatten und stets etwas farbigen Photographien zu dem stumpfen schwarzen Satz kaum geeignet, selbst wenn man den regelmässigen Einwand des raschen Verblassens und Verderbens der Abzüge nicht gelten lassen will. Dass dieser Einwand bei guten Aufnahmen und sorgfältigen Abzügen in der That nicht vollgiltig ist, beweisen einzelne mit Photographien ausgestattete Werke, die schon vor etwa vierzig Jahren, also zur Zeit als die Photographie noch in ihren Anfängen stand, erschienen sind, und in denen die gewöhnlichen Silberabzüge sich vielfach gar nicht verändert haben. Ich nenne als Beispiel die mit photographischen Tafeln ausgestattete Ausgabe des Katalogs der italienischen Skulpturen des South Kensington Museums aus dem Jahre 1862.

Zur Verwendung der Photographie als Buchillustration galt es daher, ein Druckverfahren unmittelbar von der photographischen Platte zu finden. Dies Problem hat man fast gleichzeitig in verschiedener Weise gelöst, indem man die photographische Aufnahme auf Kupferplatten oder Glasplatten übertrug und diese durch Aetzung oder sonst druckfähig machte. Beide Verfahren sind aber wegen der Schwierigkeit und Kosten des Druckes nicht im Text, sondern fast nur für Tafeln zu gebrauchen.

Für den Text hat bekanntlich seit etwa einem Jahrzehnt eine ähnliche Uebertragung der photographischen Aufnahme auf eine Zinkplatte in verschiedener Weise, wovon die Uebertragung durch das Netz sich allein behauptet hat, das lang ersehnte Mittel abgegeben, „direkte" Wiedergaben in billigster Weise herzustellen und mit dem Text zusammen zu drucken.

Diese verschiedenen Arten der direkten Nachbildung der Kunstwerke beherrschen heute die Illustration in Deutschland in so umfassender, ja beinahe ausschliesslicher Weise, wie in keinem anderen Lande; nur Frankreich kommt uns nahe und Italien ahmt uns nach und zeigt am stärksten das Zerrbild dieser neuen Illustrationsära. England und namentlich Amerika sind dagegen sehr viel zurückhaltender in der Verwendung der neuen Erfindungen, die sie vorwiegend den illustrierten Tages- und Wochenblättern überlassen. Ist nun diese vollständige Umwälzung in der Illustrationstechnik wirklich ein so grosser Fortschritt, wie man ihn betrachtet, ein solcher Triumph, wie man ihn feiert? oder ist vielmehr der Zustand, in dem wir uns jetzt befinden, ein Zustand der Verwilderung, eine Verrohung des Geschmacks, eine Entartung der Technik, eine Verachtung aller künstlerischen Anforderungen, wie sie das von der Muse der bildenden Künste so wenig begünstigte XIX. Jahrhundert kaum noch weiter aufzuweisen hat? Ich glaube eine ehrliche Prüfung wird dieser pessimistischen Anschauung eher Recht geben müssen als jenem optimistischen Jubelgeschrei.

Die klassische Zeit der Buchillustration im XV. Jahrhundert, in Deutschland wie in Italien, kennt nur die Textillustration; die Einfügung von Tafelbildern im Laufe des XVI. Jahrhunderts war für die harmonische Buchwirkung, für den Einband und die Handhabung des Buches keine günstige Neuerung. Sie haben sich trotzdem erhalten und nehmen in der modernen Illustration durch photographischen Druck einen hervorragenden Platz ein. Das Bedürfnis, das Kunstwerk möglichst treu und daher möglichst gross nachgebildet zu sehen, das in unserer modernen Kunstanschauung wurzelt, bedingt reiche Ausstattung durch Tafeln; durch die verschiedenen photographischen Druckverfahren, die nur auf Tafeln in günstiger Weise zur Geltung kommen, hat diese Art der Reproduktion noch an Umfang zugenommen. Am vorteilhaftesten erscheint ein Buch mit Tafeln, wenn diese den Hauptteil bilden, und der Text nur katalogartig daneben hergeht, wie bei zahlreichen rein wissenschaftlichen oder wesentlich künstlerischen Publikationen.

Wie sieht es nun mit diesen durch die verschiedenen photographischen Druckverfahren hergestellten Tafeln aus? Die teurere Reproduktionsart ist der Kupferlichtdruck, die Heliogravüre, die namentlich durch ein paar unserer deutschen Kunstanstalten: die Photographische Gesellschaft in Berlin und Hanfstaengl in München in grosser Vollendung hergestellt wird. Doch bedingt diese in der Regel eine über das Buchformat hinausgehende Grösse; auch arbeiten diese und ähnliche Firmen fast ausschliesslich für

den eigenen Verlag, für die grossen Galeriepublikationen, bei denen sie die grösste Sorgfalt im Kopieren, Retuschieren und Drucken der Platten anwenden. Sehr verschieden davon pflegen die Heliogravüren auszusehen, die bald hier, bald dort, ohne Kenntnis der Originale von den zahlreichen Kupferdruckanstalten hergestellt werden. Zu den Mängeln der Photographie und den gewöhnlichen Fehlern der Heliogravüre: russigem Aussehen und undurchsichtiger Schwärze der Schatten, bringen sie willkürliche Retuschen, zur Verdeckung von Mängeln der Aufnahme oder der Aetzung, und schmutzigen Druck. Dadurch wird das Bild in der Regel ein trübes, mangelhaftes und unkünstlerisches, oft auch geradezu fehlerhaftes, das von dem Original nur einen schwachen oder falschen Begriff giebt. Dies gilt besonders von der Nachbildung älterer Gemälde, Marmorwerke und mancher kunstgewerblicher Arbeiten, die schon durch ihr helles Material oder ihre glatte Oberfläche sich in dem schwärzlichen rauhen Druck der Kupferplatte nur ungünstig wiedergeben lassen.

Der Lichtdruck von Glasplatten hat vor der Heliogravüre grössere Helligkeit und Transparenz voraus, sodass er dieser in manchen Fällen vorzuziehen ist, auch wenn die viel geringeren Kosten nicht schon zu seinen Gunsten sprächen. Der Preisunterschied ist so gross, dass der Lichtdruck, von einzelnen kostspieligen Prachtwerken abgesehen, für die Herstellung der Tafeln in illustrierten Werken fast ausschliesslich in Betracht kommt, der illustrierten Zeitungen oder Zeitschriften ganz zu geschweigen.

Der Lichtdruck hat aber, mit wenigen, oben angedeuteten Ausnahmen, noch weit grössere Mängel als die Heliogravüre. Vor allem verflaut er das photographische Bild, das an sich meist schon manche Feinheiten des Originals gar nicht oder doch unrichtig wiedergiebt; der Lichtdruck ist nur ein mehr oder weniger unbestimmtes Schattenbild der photographischen Vorlage, und ist diese nicht ganz vorzüglich, so entstellt er das Vorbild. Nur die Empfindung, dass er das Original unmittelbar wiedergiebt, bleibt auch dann meist noch erhalten, und diese gilt unseren rasch an alle Mängel und Unschönheiten des Verfahrens gewöhnten Augen doch noch mehr als die feinste Reproduktion von Künstlerhand; denn diese ist ja, so urteilt man allgemein, durch die Brille des modernen Künstlers gesehen, während jene stets ein direktes Bild des Originals bietet. Vergleichen wir daraufhin einmal genauer einen solchen Lichtdruck, so werden wir in sehr vielen, wenn nicht in den meisten Fällen, nicht unbedeutende, ja oft bedenkliche Abweichungen finden, sodass manche Nachbildungen nur als Karikaturen der Originale zu bezeichnen sind. In den Lichtern und Reflexen kommen die Formen ebenso wenig zur Geltung, wie die Schatten, und selbst wo das photographische Bild klar war, erscheint es im Lichtdruck unbestimmter in der Zeichnung und flauer in der Modellierung. Muss, wie nur zu häufig, die Retusche in Teilen, die gar nicht oder zu unklar gekommen sind, aushelfen, so wird nicht nur die Treue der Nachbildung dadurch noch bedenklich geschädigt, sondern auch der

Eindruck des Druckes empfindlich gestört, der an sich schon durch die Flauheit des Tons und die unangenehme, von der photographischen Aufnahme abhängige Färbung hinter den Eindruck der Heliogravüre, vor allem aber hinter einer Nachbildung von Künstlerhand weit zurücksteht.

Um den Lichtdruck mit einiger Schärfe drucken zu können, sagt man, das Papier müsse möglichst glatt sein. Bei uns in Deutschland gilt dies als unbestritten; dass es aber nur fable convenue ist, beweisen treffliche englische Lichtdrucke auf geschöpftem Papier. Dasselbe verlangt man für die Hochätzung, namentlich für die Netzätzung, die bei kunstgeschichtlichen Werken fast ausschliesslich in Brauch ist. Dieses kreidige, geglättete Papier, für Auge und Hand gleich unangenehm, wird jetzt den Abbildungen zu Liebe mehr und mehr gebräuchlich, auch ausserhalb Deutschlands, wie der auch sonst stark zurückgegangene „Studio“ beweist. Und welche Abbildungen! Die Netzätzungen, durch ausserordentliche Verkleinerung des Netzes allerdings den ersten Versuchen gegenüber wesentlich verbessert, geben die Fehler und Widerwärtigkeiten des Lichtdruckes in gesteigertem Masse, indem sie durch das Netz und in der immer sehr grossen Verkleinerung infolge der auch beim feinsten Verfahren verhältnismässig noch sehr groben Netzung, das an sich schon flaue Bild ins Unbestimmte verflimmern und oft alle Fehler der photographischen Vorlage ins Unleidliche verstärken.

Irgend welche Anforderungen an den Geschmack kann man bei solchen Illustrationen und bei dem

verhängnisvollen Einfluss, den sie auf Papier und Typen, wie auf die ganze Ausstattung ausüben, nicht mehr stellen. Es wird auch in den meisten Büchern kaum noch der Versuch dazu gemacht: Abbildungen werden über Abbildungen gehäuft, werden ganz willkürlich und in bunter Mischung, nach den verschiedenartigsten Originalen, neben einander gestellt; Zinkätzungen mischen sich mit Lichtdrucken, mit Heliogravüren, und, um den Eindruck noch bunter und unruhiger zu machen, werden auch die modernen Farbenillustrationen auf Grundlage der Photographie hinzugezogen. Diese stehen aber noch durchaus in den Anfängen ihrer Entwickelung: der Dreifarbendruck, der Farbenlichtdruck u. s. f. geben, ausser wo sie die einfachsten Lokalfarben gewisser Stoffe, Pflanzen oder dgl. oder nur einzelne einfache Töne nachbilden, mit seltenen Ausnahmen nur ein höchst unvollkommenes Farbenbild, namentlich von Kunstwerken, und lassen die photographische Unterlage, besonders in den Schatten, aufs Empfindlichste zur Geltung kommen. Dennoch ist der Geschmack durch die illustrierten Witzblätter, Zeitschriften, Annoncen u. s. f. schon so weit verdorben und so überraffiniert, dass das Publikum auch solche hässliche Farbenbilder zwischen jenen grauen und flauen Zinkätzungen und Lichtdrucken, selbst in künstlerischen Publikationen, verlangt, und dass die Verleger immer neues, immer bunteres und geschmackloseres zu liefern bestrebt sind — die meisten freilich im besten Glauben, dank der Verbildung, die dieses Illustrationsunwesen schon angerichtet hat.

Nach einer Richtung ist dieses Urteil einzuschränken: einfache Zeichnungen, wie Kupferstiche und Holzschnitte, lassen sich durch die photographischen Druckverfahren, auch durch die Hochätzung, bis zu einem gewissen Grade der Vollendung wiedergeben. Freilich wird eine Radierung von Rembrandt, ein Florentiner Niello, eine Zeichnung von Michelangelo auch so, selbst bei der grössten Sorgfalt und ohne Verkleinerung sich nicht ohne eine gewisse Einbusse reproduzieren lassen; in den modernen Dutzendwerken über Kunst erscheinen daher die Meisterwerke eines Rembrandt in Zeichnung oder Radierung, und kaum weniger die einfacheren Arbeiten eines Dürer und Holbein, Marc Anton oder Mantegna als grobe klexige Nachbildungen; aber bei der richtigen Auswahl und Uebung lässt sich jetzt schon recht tüchtiges erreichen, wie die mustergiltigen Publikationen der deutschen Reichsdruckerei beweisen. Diese Nachbildungen haben zugleich den Vorteil, dass sie sich dem Text, der Type und dem Papier stilvoll anschliessen, wie die Originale. Dieselbe Reproduktionsart lässt sich aber auch für moderne Zeichnungen verwenden und diese lassen sich von vornherein so behandeln, dass sie einen den Typen adäquaten Charakter erhalten und zugleich in der Reproduktion günstig kommen. Dies ist von tüchtigen Künstlern im Auslande längst erkannt worden; aber auch bei uns haben es sich jüngere Künstler — ich nenne nur Sattler — und selbst einzelne Herausgeber und Verleger zu Nutze gemacht. Im Führer des Hamburger Museums für Kunst und

Gewerbe hat Direktor Brinckmann die zahlreichen Illustrationen (mit ganz wenigen Ausnahmen, wie Spitzen u. dgl., die sich ihrer Natur nach durch direktes photographisches Druckverfahren günstig wiedergeben lassen) ausschliesslich auf diesem Wege herstellen lassen; er hat einen besonders dafür begabten Künstler herangezogen und weiter ausgebildet und hat ihn sogar, in richtiger Erkenntnis der Bedeutung dieser Thätigkeit, als Assistenten an der Sammlung dauernd angestellt. In der That geben diese in Hochätzung als Facsimile reproduzierten Zeichnungen den Charakter des Materials, die Feinheit des Dekors und die Valeurs richtiger und schärfer wieder als in der Regel selbst grössere Nachbildungen in Lichtdruck oder Heliogravüre, von den kleinen Textabbildungen in Netzätzung ganz zu schweigen. Wie Vorzügliches in diesem Verfahren geleistet werden kann, wenn ein tüchtiger Künstler zugleich der Autor des Buches und der Zeichner der Illustrationen ist, dafür sind die Publikationen des bekannten Sammlers und Aquarellmalers Henry Wallis in London ein glänzendes Beispiel. Die Strichätzungen, Tonätzungen, Lithographien und Farbenlithographien nach seinen Zeichnungen und Aquarellen, welche Fayencen der verschiedensten Zeiten und Länder wiedergeben, sind ebenso treue Nachbildungen wie künstlerisch freie und feine Arbeiten, durch die seine Aufsätze, neben ihrem wissenschaftlichen Wert, einen ganz besonderen Genuss gewähren.

Leider wird nur ganz ausnahmsweise einmal ein Gelehrter zugleich der künstlerische Interpret seiner

wissenschaftlichen Arbeiten sein oder ein Künstler wissenschaftliche Arbeiten publizieren, die er illustrieren kann. Regelmässig wird der Herausgeber also darauf angewiesen sein, sich nach einem tüchtigen Zeichner umzusehen, der in treuer, stilvoller Weise und doch künstlerisch und eigenartig die Illustrationen als Vorlage für die Aetzung und mit voller Rücksicht auf die Eigentümlichkeit des Verfahrens und auf den Charakter der Satztype zeichnet. Solche Künstler zu finden, hält aber leider sehr schwer: unter hundert Künstlern werden neunundneunzig, und wenn sie es noch so nötig haben, sich für zu gut halten, solche „Sklavenarbeit“ zu machen; aber auch abgesehen davon, sind leider überhaupt nur ganz wenige befähigt dazu. Den Charakter eines fremden Kunstwerkes treu wiederzugeben und doch zugleich die Eigenart zur Geltung zu bringen, die der Illustration erst die künstlerische Weihe giebt, dazu sind im allgemeinen schon wenige veranlagt; leider ist aber unsere heutige Kunsterziehung nicht dazu angethan, ein Talent nach dieser Richtung zu entwickeln.

Dass man bei uns in Deutschland auf den verschiedenen Kunstinstituten nur ungenügend zeichnen lernt, ist eine zu bekannte und anerkannte Thatsache, um noch Beweise dafür beizubringen. Unsere älteren Akademiker, die in ihrer Zeit als Zeichner par excellence galten, und von denen manche gerade durch ihre Illustrationen sich ihren Namen machten, haben eine oberflächliche, verallgemeinernde oder verschönernde Auffassungs- und Zeichnungsweise, die

in das Wesen der Dinge nicht eindringt, die weder den Charakter noch den Schein eines alten Kunstwerkes treu wiederzugeben im Stande ist. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür bieten ein paar Zeichnungen, die einer der bekanntesten Akademiker von den beiden Hauptgruppen des grossen Berliner Pergamenischen Friesses aus eigenem Antrieb und voll Begeisterung über jene gewaltigen Skulpturen vor zwanzig Jahren für das Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen angefertigt hat; es sind rein „akademische", lieblose Arbeiten, die weder den Charakter noch selbst das Material dieser Reliefs treffen. Ganz anders sehen daneben die Studien aus, die Adolph Menzel gelegentlich für seine Zwecke nach älteren Kunstwerken aller Art angefertigt hat; ich erinnere nur an die Zeichnung der herrlichen griechischen Marmorstatue eines Dornausziehers, der vor etwa fünfundzwanzig Jahren wie ein Meteor in unserem Museum gesehen wurde, um im British Museum niederzufallen.

Die „Modernen" unter unseren Künstlern sind so schwer vom Schein und Schimmer der Gegenstände eingenommen, dass sie darin die Form nur ganz unbestimmt und daher auch den intimen Charakter nur oberflächlich zur Geltung bringen. Sie sehen auch die Werke alter Kunst und des Kunsthandwerkes in dem Licht, das sie aufnehmen und das sie umgiebt, in dem Farbenglanz, den sie verbreiten, so dass sie nur ihren malerischen Schein wiedergeben, wenn sie sich einmal an eine solche Aufgabe machen. Freilich hat die junge Schule, und zum Teil mit durch

ihre besten Kräfte, eine sehr ausgiebige Thätigkeit gerade in der Illustration gesucht. Von Max Klinger ganz abgesehen, der seine eigenen Wege gegangen ist, haben einzelne begabte Illustratoren namentlich durch die Münchener Witzblätter einen massgebenden Einfluss auf die deutsche Buchillustration überhaupt gewonnen: zuerst in den Fliegenden Blättern nach ihrer Regeneration durch Oberländer, Harburger und Schlittgen, dann in der Jugend und zuletzt im Simplicissimus. Sie haben die Hochätzung für die verschiedenartigsten Zeichnungen in geschickter Weise verwendet; aber durch willkürliche und geschmacklose Zusammenstellung, durch Mischung von gutem und schlechtem, von farblosem und farbigem, durch schlechten Satz und Druck, durch schlechtes Papier und Format haben sie, trotz gelegentlicher vortrefflicher Leistungen im Einzelnen, den Verfall der Buchillustration im Allgemeinen noch beschleunigt, der Verbildung des Geschmackes nach dieser Richtung weiteren Vorschub geleistet. Auch ist die malerische, flüchtig skizzierende Behandlung, die sie ausgebildet haben, für die Nachbildung älterer Kunstwerke nur ganz ausnahmsweise geeignet.

So ist es in der That jetzt bei uns in Deutschland eine der schwierigsten Aufgaben für einen Autor oder einen Verleger, der ein illustriertes Werk über irgend ein künstlerisches Thema herauszugeben hat, Zeichnungen zu beschaffen, die die Kunstwerke zugleich treu und künstlerisch wiedergeben, und diese in glückliche Uebereinstimmung zur Ausstattung des

Buches: zu Format, Papier und Satz, zu bringen. Die Verwendung der Heliogravüre und des Lichtdruckes für die Tafeln, deren wir für manche Zwecke gar nicht mehr entraten können, wird jedoch eingeschränkt und die Ausbildung dieser Verfahren weiter verbessert werden müssen. Bei der photographischen Aufnahme als Unterlage derselben muss mit weit grösserer Sorgfalt und mehr künstlerischem Verständnis verfahren werden, als es bisher regelmässig der Fall ist, wo dieselbe Aufnahme, die durch den Kohledruck oder ähnliche Erfindungen der Photographie schon unklar geworden ist, immer wieder und wieder in den verschiedensten Manieren nachgebildet, verkleinert und gelegentlich auch vergrössert wird.

Für den Text sind Lichtdruck, Kornätzung, Netzätzung u. a. direkte Nachbildungen möglichst zu beschränken und, wo es immer geht, durch gute Zeichnungen als Vorlagen für Strichätzungen zu ersetzen. Für diese zu sorgen, tüchtige Zeichner auszubilden, ist nicht nur Aufgabe der Akademien und der zahlreichen Kunstschulen, deren Reform gerade nach dieser Richtung anzustreben ist: es ist ebenso sehr die Pflicht der Verleger und Autoren, namentlich wo diese mit der Kunst in Beziehung stehen, wie der Sammlungsvorstände und Kunstgewerbeanstalten, für ihre Publikationen die Künstler zu suchen, sie für den bestimmten Zweck auszubilden und sie namentlich auch in das Verständnis der Kunst, die sie nachbilden sollen, einzuführen. Es ist vor allem Aufgabe der Lehrer für die vervielfältigenden Künste,

ihre Schüler für die Zeichnung und für diese Art der Reproduktion, die schon jetzt für zahlreiche Illustrationswerke und Zeitschriften angewandt wird und noch eine viel grössere Zukunft hat, besonders auszubilden, statt mutlos den mechanischen Verfahren das Feld zu überlassen. Wenn die Uebung im Zeichnen nach der Natur wie nach Kunstwerken aller Art mehr in den Vordergrund gestellt wird, so sind die Unterrichtskurse für die reproduzierenden Künste, für die ja erst seit kurzem eine Reihe von Lehrstühlen errichtet worden ist, keineswegs so nutzlos, wie ihre Vertreter jetzt vielfach selbst annehmen. Denn auch der Stich, der Holzschnitt, die Lithographie u. a. künstlerische Reproduktionsarten, denen zwar die grosse Menge der Illustrationen durch die photographischen Druckverfahren wohl dauernd entzogen ist, haben noch einen guten Boden und sie haben darin frische Wurzeln gefasst, indem sie wieder von den Malern zur unmittelbaren Wiedergabe eigener Erfindungen ausgeübt werden. Dass dies in grösserem Umfange geschieht, dass die Künstler früh genug alle Schwierigkeiten der Technik überwinden lernen, um sie auch selbständig für den Ausdruck ihrer künstlerischen Intentionen zu verwenden und eigenartig auszubilden, dazu sind jene Lehrfächer an den Akademien und Kunstschulen vorhanden.

Durch richtige Erkenntnis und Ausübung ihrer Aufgabe werden die Lehrer an diesen Anstalten den reproduzierenden Künsten allmählich auch dadurch eine neue Bedeutung geben können, dass sie ihnen

die Ausstattung aller solcher Werke, bei denen die Illustration künstlerisch Selbstzweck ist, wiederzugewinnen trachten. Dazu ist es allerdings notwendig, dass die verschiedenen Künste ihre Grenzen und ihren eigenartigen Stil wieder erkennen lernen, dass der Holzschnitt darauf verzichtet, malerisch sein zu wollen und in Konkurrenz mit den photographischen Druckverfahren oder mit der Radierung sich zu knechtischer Nachahmung herabwürdigt, und dass Stich und Radierung nicht mehr in Umfang und Erscheinung mit den Gemälden, die sie wiedergeben, zu wetteifern suchen. Dass dadurch in der That ein günstiger Erfolg herbeigeführt werden kann, beweisen die Leistungen in München, seitdem die Leitung der Radierklasse in die Hände von Peter Halm übergegangen ist.

BEIM EINTRITT IN DAS NEUE JAHRHUNDERT
1900.

AN der Wende eines Jahrhunderts wird man zu Rückblicken in die Vergangenheit und Ausblicken in die Zukunft besonders geneigt sein; für die bildenden Künste sind solche Rückblicke besonders berechtigt und fruchtbar, da die grossen Abschnitte in der Entwicklung der Kunst schon seit mehr als einem halben Jahrtausend jedesmal ziemlich genau mit einem Jahrhundert zusammenfallen. In Italien benennt man daher diese verschiedenen Kunstperioden nach dem Jahrhundert; man spricht von der Kunst des Trecento, des Quattrocento, des Cinquecento u. s. f. Auch das eben abgelaufene oder jetzt ablaufende Jahrhundert (in der Kunst hat man es regelmässig mit der neuen Jahrhundertzahl begonnen) stellt für die bildenden Künste wieder eine in sich abgeschlossene Epoche dar; eine Epoche von sehr eigentümlichem Charakter, denn im Gegensatz zu allen vorausgegangenen Perioden zeigt sie keinen eigenen Stil, sondern steht unter dem Zeichen der Stillosigkeit und der Nachahmung der Stile der vorausgehenden Zeiten. Von der Nachahmung der Antike ausgehend hat sie nach etwa einem Menschenalter sich zur Gotik bekehrt,

ist wieder um dreissig Jahre später zur Renaissance übergegangen und hat sich in den letzten Jahrzehnten zum Barock und Rokoko, schliesslich zum Louis XVI.-Stil und zur Nachahmung der Nachahmung: zum Empire bekannt, wobei auch der Kunst des Orients, namentlich der japanischen Kunst ein nicht unbedeutender Tribut gezollt worden ist.

So stellt sich denn in dieser Nachahmung der älteren Kunst von ihrem Anfang bis zum Ende und schliesslich zurück zu der Nachahmung der Antike im Empire in der That eine abgeschlossene Entwickelung dar. Das neue Jahrhundert kann diese Tendenz nicht gut weiter verfolgen, es muss seine eigene Bahn gehen. Dies Bestreben zeigt sich in deutlichster Weise in der Kunstströmung der neuesten Zeit, die in ganz bewusster, energischer Weise auf die Befreiung vom Einfluss der älteren Kunstepochen und auf die Ausbildung eines eigenen, ganz selbstständigen Stiles ausgeht. Der Keim zu der neuen Kunst liegt schon in der alten und drängt, wie wir dies auch in früheren Jahrhunderten regelmässig beobachten, schon in den letzten Jahren des alten Jahrhunderts mächtig zur Entfaltung. Auf diese Bestrebungen der letzten Jahre, die in den verschiedenen Künsten wie im Kunsthandwerk einen sehr ausgeprägten gemeinsamen Zug haben, etwas näher einzugehen, die Gründe aus denen sie hervorgegangen sind, die Berechtigung die sie haben und die Aussichten, die sich für die weitere Entwickelung bieten, uns klar zu machen, lohnt, wie ich glaube, der Mühe. Ist doch diese moderne Bewegung, nament-

lich wie sie bei uns in Deutschland auftritt, so überraschend, sie bricht auscheinend so völlig mit der Tradition und bietet in ihrer Erscheinung etwas so ganz neues, dass es schwer hält, für die Werke dieser Kunst in unserer bisherigen Art der Kunstbetrachtung den richtigen Massstab zu finden. Bereitet sich in der That etwas ganz neues vor? liegt in der modernsten Kunst der Keim zur Entwickelung eines ganz neuen Stils, der unsere Kunstanschauung ändern wird? oder hat auch sie in der vorausgehenden Zeit ihre Wurzeln, und darf sie daher mit dem gewöhnlichen Massstab, wie wir ihn aus der Kunstentwickelung der Jahrtausende gewonnen haben, gemessen werden?

Die massgebende Kunst im neunzehnten Jahrhundert war die Malerei; in ihr gipfelt das künstlerische Streben der Zeit, in ihr hat sie ihr bestes geleistet. Was diese Zeit neues und bleibendes in der bildenden Kunst gebracht hat, liegt im wesentlichen im Gebiete der Malerei. Es ist das einer der Gründe, und zwar nicht der unwesentlichste, weshalb die Kunst dieses Jahrhunderts keinen Stil ausgebildet hat; sehen wir doch auch in Holland während des siebzehnten Jahrhunderts bei einem ähnlichen Vorherrschen der Malerei und des Malerischen die stark zurücktretende Plastik und Architektur den Stil der Nachbarländer einfach übernehmen, wenn auch mit einer starken malerischen Beimischung. Die Malerei kann gedeihen und ganz besonders kann die Landschaft sich in eigenartiger Weise weiter entwickeln auch ohne einen ausgesprochenen Stil in der gleich-

zeitigen Kunst; für die Ausbildung und Blüte einer naturalistisch-farbigen Richtung ist das Fehlen eines Stiles eher eine Förderung als ein Hindernis. Die Entwickelung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert liegt jetzt klar vor uns, ihre Charakteristik zu geben sind wir eben so gut im stande wie die einer weit zurückliegenden Kunstepoche, wenn auch das Urteil über ihren Wert noch ein vielfach verschiedenes ist, da die Vertreter der verschiedensten Kunstrichtungen in das neue Jahrhundert hineinragen, die jeder ihren Kreis von Verehrern haben. Doch niemand wird heute noch leugnen, dass diese Entwickelung im grossen und ganzen sich in Frankreich und unter der Führung von Frankreich abgespielt hat, dass die moderne Malerei von hier ausgegangen ist, dass sie hier am bedeutendsten in Erscheinung getreten ist und bis zum Schluss sich stetig und führend fortentwickelt hat, wenn sie auch in anderen Ländern, namentlich England, einen mehr oder weniger eigenartigen Charakter zeigt und selbst vorübergehend einmal einen gewissen Einfluss auf die französische Malerei ausgeübt hat. Charakteristisch ist für die neuere französische Malerei von vornherein ein ausgesprochen eigenartiger, moderner und nationaler Charakter. Schon in David ist der Einfluss der Antike doch mehr ein äusserlicher, der seine schlichten individuellen Bildnisse wenig beeinflusst; durch Greuze und Prudhon rettete die Maltechnik noch einen Rest der alten Tradition in die neue Zeit hinüber. In Gros und namentlich in Géricault und Ingres erhält die junge Kunst ihre eigene bedeutende Formen-

behandlung; durch Eugène Delacroix wird sie eine völlig malerische, auch in der Komposition und Behandlung; unter Vorgang einiger englischer Maler, namentlich durch Constable, entwickelt sich um die Mitte des Jahrhunderts jene eigentümliche Stimmungsmalerei in der Landschaft, die in Corot, Rousseau, Troyon und namentlich in Millet ihre Blüte erreicht, gelegentlich ganz naiv und frei von jeder Nachahmung älterer Meister. Gegenüber dem Bestreben dieser Künstler, im Ton den Charakter der Tageszeit und der Beleuchtung zum Ausdruck zu bringen und die Natur auch nach dieser Richtung möglichst treu wiederzugeben, ein Streben, das durch Courbet und Manet noch konsequenter durchgeführt und auch auf die Figurendarstellung ausgedehnt wurde, glauben die modernsten französischen Landschafter sich der Natur noch mehr zu nähern, indem sie die Farben nicht mischen, sondern sie ungebrochen nebeneinander stellen und in ihrer Gesamtwirkung den Eindruck der Natur noch stärker wiederzugeben suchen. Sie sehen die Landschaft daher ganz sonnig und farbig; die Formen werden durch die Strahlenbrechung aufgelöst und flimmern unbestimmt im Licht, die Behandlung ist eine mosaikartige, skizzenhafte, die die Betrachtung aus einer grösseren Entfernung notwendig macht. Durch die hervorragende Rolle, die die Landschaft in der modernen Malerei spielt, und infolge unseres Bedürfnisses, alles von Luft umgeben zu denken, hat sich diese Auffassung und Darstellungsweise auch bei anderen Motiven, sogar in der Bildnismalerei eingebürgert.

Die wie im Nebel gespensterhaft erscheinenden Porträtgestalten eines Carrière, die beim grellen Schein des Kaminlichts oder der Lampe gemalten Bildnisse eines Besnard sind jedenfalls Absonderlichkeiten, die keine Berechtigung haben, da sie die Anforderungen an das Porträte teilweise stark beeinträchtigen.

Diese Richtung der Malerei hat aber überhaupt den Nachteil, dass sie die Zeichnung, die Form sehr vernachlässigt, indem sie dieselbe nur ganz unbestimmt in dem flimmernden Licht zur Erscheinung bringt; ist ja die Auflösung der Form im Licht recht eigentlich die Aufgabe, die sich die „Pointilleurs" in der Malerei stellen. Doch hat sie in der Malerei, wenn wir auch noch nicht beurteilen können, wie weit sie etwas bleibend Bedeutendes leisten wird, ihre Berechtigung, da sie mit rein malerischen Mitteln arbeitet. Wenn wir aber die Plastik jetzt vielfach ähnliches anstreben sehen, so ist diese Richtung hier gewiss eine verfehlte, da die Gesetze der Plastik andere sind wie die der Malerei und von dieser nicht ungestraft vergewaltigt werden. Wenn die modernsten Bildhauer ihre Büsten, ihre Statuen, gleichgiltig ob in Marmor oder Bronze, behandeln, als ob sie flüchtige Skizzen in Thon wären, so versündigen sie sich in gröbster Weise gegen das Material; wenn sie den Marmor nur anlegen, als ob man die Gestalt oder Büste in der Ferne, von Licht umflossen vor sich sähe, wenn sie die Bronze rauh und pockennarbig erscheinen lassen, als ob sie Eisenschlacke wäre, so vergessen sie, dass ein Hauptreiz der

Marmorarbeit in der Politur und im warmen Ton liegt, die sie dem lebenden Körper nahe bringen, dass der Glanz der Patina bei der Bronze wieder andere Lebenserscheinungen besonders anziehend wiedergiebt.

Im Gegensatz gegen jene motiv- und formlose Malerei der modernsten farbigen Naturalisten ist die Richtung der „Stilisten“ und „Symbolisten“ gross geworden, die in der strengen Form, in der Komposition und im Gedanken ihr vornehmstes Ziel sucht. Weit weniger noch als jene Naturalisten haben diese den Vorzug der Frische und Naivetät; sie leiden vielmehr an Gesuchtheit und Unverständlichkeit, an jeder Abwesenheit eines wirklichen Stils. Hier sucht jeder seine eigenen phantastischen Ideen zum Ausdruck zu bringen; je absonderlicher sie sind, um so origineller glaubt er zu sein. Jeder möchte einen Stil für sich, seinen Privatstil erfinden, während doch der Stil gerade das ungesuchte Ergebnis der ganzen künstlerischen Anschauung einer bestimmten Zeit ist. Sehen wir doch, wie heute ein und derselbe Künstler neben einander dasselbe Motiv in „naturalistischer“ und in „stilisierter“ Behandlung ausstellt und darin den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubt!

So formlos und verschwommen die Malerei der Naturalisten ist, so unklar und wüst sind meist die Ideen in den Bildern der Stilisten. Allegorische, symbolistische und selbst biblische und mythologische Darstellungen sind nur dann erträglich und berechtigt, wenn ihr Inhalt zugleich Gemeingut der Beschauer ist, wenn er sofort jedem verständlich ist und ein Ausdruck der Anschauungen und Empfin-

dungen der Zeit darin gegeben wird. Unsere prosaische und kritische Zeit hat aber die alten Begriffe, die alten Symbole über den Haufen geworfen; sie glaubt nicht mehr an die phantasievollen Vorstellungen, die eine kindlich naive Anschauung der Natur von ihren Kräften und Mächten sich gebildet hatte, aber sie hat nichts dafür an die Stelle gesetzt. Halb tote Begriffe verbinden unsere Symbolisten mit der eigenen zügellosen Phantastik und glauben, gerade in den Rätseln, die sie dem Beschauer aufgeben, liege der Reiz oder gar der Wert der Kunst. Ohne es zu wollen, entlehnen sie dabei aber das Beste, das Verständlichste doch der Vergangenheit; ja die ganze Richtung fusst auf einer mehr als ein Menschenalter hinter uns liegenden Entwickelung der englischen Malerei, auf den „Präraffaelliten", die auch nur eine gesuchte, künstlich anempfundene Nachahmung einer bestimmten Richtung der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sind. Mit diesen Künstlern teilen die modernen Symbolisten die Unwahrheit und das Gezierte in der Empfindung, die gesuchte Gebundenheit in der Form, die versteckte, greisenhafte Sinnlichkeit unter der Maske herber Keuschheit.

Mit den Naturalisten haben diese Künstler vielfach die ganz unbestimmte, formlose, malerische Behandlungsweise gemein, die ihrem stilistischen Streben direkt entgegen ist: sie verkennen auch meist, im gleichen Masse wie diese, die Bedeutung des Materials für die künstlerische Wirkung. Dem skizzenhaften, nur die malerische Erscheinung andeutenden Streben unserer Modernen entspricht das

Zurückgreifen auf die Pastellmalerei, deren oberflächliche Behandlungsweise, deren helle unbestimmte Wirkung auch auf die Oelmalerei übertragen wird. Dadurch ist der Eindruck des Materials in den Gemälden vielfach nicht nur ein falscher, sondern zugleich ein sehr unerfreulicher. Waren die Bilder aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts durch ihre blecherne tote Farbe abstossend, so sind die modernen Bilder durch die kreidige, erdige Wirkung ihrer hellen bunten Farben kaum weniger unerfreulich. Liegt doch in der schönen Wirkung der Farbe, also für die Oelmalerei in der emailartigen Leuchtkraft der Farben, ein wesentliches Mittel der künstlerischen Erscheinung eines Gemäldes. Alle grossen Maler der Vergangenheit haben nicht durch Schmieren und Patzen, nicht durch Mauern und Versaussen den Reiz ihrer Malerei erzielt, sondern durch die Schönheit der Farben als solche, die sie, jeder in seiner Art, durch sorgfältigste Bereitung und Mischung derselben, durch eigenartigen Auftrag und Behandlung zu erzielen wussten. Heute zeigen die meisten Künstler eine oft bewusste Verachtung der alten Regeln, mit der die technische Unkenntnis in der Bereitung und in der Behandlung der Farben Hand in Hand gehen, während die grossen Meister der Franzosen aus der Mitte unseres Jahrhunderts auch nach dieser Richtung den Alten am nächsten stehen.

Ein Gemälde, dessen Farben unerfreulich, dessen Lichter grell oder dessen Schatten schwer und undurchsichtig sind, ist kein volles Kunstwerk, und mag es noch so gute Eigenschaften daneben haben.

Dies gilt womöglich noch in höherem Masse von der Plastik, in der heutzutage fast noch mehr und noch ärger nach dieser Richtung gesündigt wird. Hier hat das Material noch eine grössere Bedeutung als in der Malerei und die Rücksicht auf seine Natur, die Ausnutzung seiner eigentümlichen Schönheiten ist dafür um so notwendiger. Aber die Unkenntnis in der Behandlung der plastischen Materiale, das Beschränken unserer modernen Bildhauer auf das Skizzieren in Thon hat zu einem vollständigen Verkennen der Grundbedingungen der plastischen Kunst geführt. Man ahmt absichtlich im Marmor wie in der Bronze die Thonbehandlung nach und skizziert nur; und wenn ein Künstler noch so „altmodisch“ ist, dass er auf die Politur und die warme Farbe des Marmors oder auf die Patina der Bronze Wert legt, so kennt er doch meist die schwierige Technik so wenig, dass er sie mit ganz äusserlichen Mitteln nachahmt, die mit der Zeit im günstigsten Falle ihre Wirkung verlieren, meist aber die Wirkung der Arbeit geradezu verderben.

Auch abgesehen von dieser Versündignng gegen das Material und die Technik bietet die moderne Plastik im allgemeinen ein noch scheckigeres, unerfreulicheres Bild als die Malerei von heute. Das Gros der Bildhauer, namentlich bei uns in Deutschland, geht noch die alten Bahnen; die Aufgaben, die ihnen in grösster Fülle gestellt werden, namentlich dank unserer Monumentenwut, beschäftigen zur Zeit eine weit grössere Zahl von Bildhauern, als eine Nation wie die deutsche an wirklichen Künstlern her-

vorzubringen im stande ist. Die Denkmäler werden meist noch nach den alten Schablonen hergestellt, die nur durch immer reichere Ausstattung, durch immer kolossalere Dimensionen und zahlreichere Nebenfiguren eine stets bedenklichere kulissenhafte Dekorationswirkung bekommen und zugleich an individueller Durchbildung immer mehr verlieren. Die eigentlich moderne Richtung, die uns hier nur interessieren kann, steht zu dieser oberflächlichen, für die Anforderungen und den Geschmack des grossen Publikums arbeitenden Plastik, die alte Gemeinplätze verarbeitet, in schroffem Gegensatz: sie geht auf treue Wiedergabe der Natur in ganz modernem malerischen Sinne aus. Die Darstellung des menschlichen Körpers ist ihr wieder Hauptzweck; sie nimmt diese Aufgabe bitter ernst und will sie, ohne jede Rücksicht auf Schönheit der Form oder Verhältnisse oder gar auf geistigen Ausdruck, nur mit voller Wahrheit zur Geltung bringen; ja gegen solche Rücksichten macht sie als „veraltete Vorurteile“ die schärfste Opposition. Neben den „Bürgern von Calais“ auf Rodins Denkmal sind Donatellos triefäugige Propheten am Campanile gezierte Modepuppen; sein Victor Hugo zeigt, was aus der Porträtstatue in der Hand dieses Modernsten wird. Mit diesem krassen Naturalismus, der nur die Form in ihrer malerischen Erscheinung unter dem Einfluss von Luft und Licht gelten lässt, aber jede Berechtigung der Monumentalität oder des architektonischen Aufbaues verleugnet und ihr Hohn spricht (wenn er auch beide Eigenschaften für sich in Anspruch

nimmt), verbindet sich ein gesuchtes Streben nach Symbolismus und allegorischen Bezügen in den verzwickten Figuren und Gruppen, für deren Enträtselung ein gewöhnlicher Sterblicher den Schlüssel nur selten finden wird. Gerade diese Vereinigung macht diese Richtung der modernsten Plastik so besonders unerquicklich und macht es selbst den aufrichtigen Freunden der neuesten Kunst schwer, die grossen künstlerischen Eigenschaften in manchen Werken dieser Richtung, vor allem in ihrem Führer und grössten Talent, Rodin, voll zu würdigen.

Sollte die Plastik in dieser völlig unplastischen Richtung auf dem rechten Wege sein? Die Begriffe von der Kunst müssten sich vollständig ändern, wenn wir diese Frage bejahend beantworten wollten. Unsere Modernsten sind freilich schon an der Arbeit, diese neue Kunst auch theoretisch zu konstruieren, ihr eine eigene Aesthetik auf den Leib zu schreiben, die mit der alten Kunst und ihrer Berechtigung gründlich aufräumt. Unter dieser Voraussetzung, dass alle bisherigen Grundideen als verfehlt nachgewiesen und neue Regeln an ihre Stelle gesetzt werden, wird freilich auch diese Richtung der Plastik, wird selbst die modernste Entwickelungsphase der Baukunst nicht nur als berechtigt, sondern als der Anfang und die Grundlage zu einer ganz neuen, der wahren und grossen Kunst nachgewiesen werden können. Bisher galten für die Architektur der Einklang der Formen mit dem Zweck des Baues, die sprechende Ornamentik als Ausdruck der statischen Bedeutung der einzelnen Glieder und die glück-

lichen Verhältnisse derselben unter einander und zum Ganzen als die Merkmale eines architektonischen Kunstwerks, und den Stil glaubte man in dem gleichen Streben und der gleichen Ornamentssprache in den Bauwerken einer bestimmten Epoche zu erkennen. Die neue Strömung, die sich zwischen der noch immer verbreiteten willkürlichen Nachahmung aller Stile laut und anspruchsvoll Geltung zu verschaffen sucht und darin, im Gegensatz gegen die verwandte Richtung in den übrigen Künsten, den Beifall der grossen Menge findet, glaubt gerade im Verleugnen aller dieser Forderungen den Weg zur wahren Kunst, zum neuen Stil gefunden zu haben. Kolossalität, Massigkeit und Formlosigkeit sind die charakteristischen Merkmale dieser modernsten Bauten, die gleichfalls am liebsten als Monumente: als Völkerdenkmale, Gedenktürme und Gedächtnissäulen gestaltet werden. Ihre Schöpfer — auf dem Papier, das geduldig ist, aber zum Teil auch schon in der Ausführung — verschmähen die ewigen statischen Gesetze, sie kehren mit Vorliebe zu den primitivsten Formen der Anfangszeit zurück, türmen kolossale Mauermassen pyramidenartig aufeinander, bilden schräge Wandungen der Thüren und Fenster, die spärlich und klein wie die Augen in einem vorsündflutlichen Ungetüm sitzen, sind aufs Aeusserste sparsam mit Profilen und Ornamenten und gestalten sie so primitiv und absonderlich als möglich. Ein solches Bauwerk erinnert bald an die Riesenbauten der ältesten Völker, bald an Naturgebilde wie Dolomitenberge, Stalaktitenhöhlen oder

Eisbildungen an Mühlenrädern. Wohl nicht zufällig; denn über dem Eingang gähnen Drachenköpfe und phantastische kolossale Tier- und Menschengebilde machen den spärlichen dekorativen und bildnerischen Schmuck aus. Auch hier finden wir dasselbe Suchen nach dem Uranfänglichen, das kokette Spielen mit dem Primitiven, das sich doppelt unangenehm aufdrängt durch die theaterhafte Inscenierung des Ganzen. Nicht in die Wirklichkeit, nicht in die sonnigen Aehrenfelder der Ebene von Leipzig, sondern in die „Walhalla", zwischen die Kulissen modernster Opernstücke glauben wir uns in solchen Bauten versetzt, aus denen uns die Musik missverstandener Wagnerscher Opern bald mit lärmenden Blechinstrumenten, bald mit dudelnden Schalmeien entgegentönt. Die Harmonie der Disharmonie ist das Programm dieser Zukunftsarchitekten, die auch unter denen, welche noch mit alten Formen arbeiten, schon einen bedenklichen Anhang besitzen; das verrät die wüste Art, wie jene Formen verwendet und vermengt werden.

In dieser Verwandtschaft mit Naturformen, in der altnordischen Anempfindung, in dem Anklang an älteste Baustile, namentlich an die romanische Dekorationsweise, im Theatralischen wie in der musikalischen Stimmung glaubt man nicht nur den Ausdruck modernster Empfindung gefunden, sondern auch den „nationalen Charakter" getroffen zu haben und dadurch einem neuen Stil ganz nahe gerückt zu sein. Was wird doch mit diesem Rufe nach „nationaler Kunst" für ein verhängnisvoller Unfug getrieben! Als ob das Nationale nicht ebenso wie

der Stil in der Kunst das unbewusste Ergebnis der schöpferischen Thätigkeit eines Volkes wäre! Das „Deutsche“, das „Nationale“ steckt ja in uns; wenn „wir uns selber treu bleiben“ d. h. wenn wir aus reinem künstlerischen Bedürfnis und aus den gegebenen Bedingungen des Materials und der Kunst heraus zu schaffen streben, so werden wir auch wieder eine nationale Kunst bekommen. Dass wir die Kunst wiederfinden, soll unser Streben sein, ist die Aufgabe der Zukunft. Das „Nationale“ können wir so wie so nicht verleugnen; hängt es doch auch jetzt, wo wir die Kunst durch Redensarten, durch Nachahmung oder Anmassung erzwingen zu können glauben, als scheckiges, theatralisches Mäntelchen um uns, in dem uns jeder Fremde von weitem erkennt — eine umgekehrte Tarnkappe, von welcher nur der nichts weiss, der sie trägt. Einzelne moderne Schwärmer giebt es freilich, die von einer nationalen deutschen Kunst nichts mehr wissen wollen; sie träumen von einer internationalen Nationalität der Kunst im neuen Jahrhundert; sie sehen, wie „langsam am Horizont die Morgenröte einer allgemeinen nationalen Weltanschauung aufzudämmern beginnt“! —

Der modernsten Strömung in der Architektur ist der Umschwung im Kunsthandwerk vorangegangen; ja diese ist sogar vom Kunstgewerbe mit ausgegangen und gefördert worden und hat sich überhaupt davon stark ins Schlepptau nehmen lassen. Denn der Tapezierer, der „furnisher“ und „outfitter“, scheint im neuen Jahrhundert die Leitung der Baukunst in die

Hand nehmen zu sollen; diese soll aus trockener Baukunst in malerische Tapeziererkunst verwandelt werden. Auch der neue Kurs im Kunstgewerbe steht unter dem gefährlichen Zeichen der Theaterdekoration. Bis vor wenigen Jahren das Aschenbrödel, das von den Architekten kümmerlich erhalten wurde, ist sie plötzlich zur Prinzessin geworden und gebietet im Reiche der Kunst; statt der Architekten hat sie jetzt einen grossen Hofstaat von Malern und Bildhauern zu ihrer Bedienung. Diese haben sie selbständig gemacht, aus der Dienerin zur Herrin; sie haben sie befreit von der knechtischen und doch missverstandenen Nachahmung der verschiedensten alten Stile, oft in buntem Durcheinander, und haben sie auf eigene Füsse gestellt. Aber wie geht sie jetzt ihre eigenen Bahnen? Hat sie gehalten, was die ersten Anfänge versprachen? oder hat die Schar talentloser und ungebildeter Nachahmer, die von der wildesten Nachbildung der alten Stilarten zu der modernen Richtung überschwenkte, nachdem sie Mode geworden war, wüstes Unkraut wuchern lassen über den zarten Keimen, die ein gutes Wachstum versprachen?

Fast fürchte ich, dass man diese Frage bejahen muss; wenigstens wenn man sich nur in Deutschland oder überhaupt in Europa umsieht. Als vor wenigen Jahren ein paar junge Künstler bei uns, wenn auch nicht ohne Einfluss von der älteren Strömung jenseits des Kanals und des Ozeans, die ersten schüchternen Versuche machten, frei von der alten Tradition aus eigener künstlerischer Phantasie durch einfache konstruktive Formen und eine der Natur abgelauschte,

vor allem auch malerischen Anforderungen entsprechende Dekoration das Gewerbe wieder neu zu beleben, da haben wir diese Arbeiten freudig begrüsst als die ersten Zeichen einer eigenartigen frischen Entwickelung, die in England und namentlich in Amerika schon mannigfache, vielversprechende Blüten gezeitigt hatte. Aber damals schon ist darauf hingewiesen worden, welche Gefahren diese neue Richtung gerade bei uns in sich birgt. Die deutsche Kleinstaaterei, die beschränkte Stellung des Einzelnen und der geringe Wohlstand haben bei uns der Ausbildung gemeinsamer Bedürfnisse in Bezug auf das Wohnhaus und die Einrichtung, für die das Gewerbe in erster Linie zu arbeiten hat und woran es sich allein künstlerisch ausbilden kann, sehr hintangehalten; und wo ein fester Typus sich entwickelt hat, wie in einzelnen grossen Städten, namentlich in Berlin, ist es der des Zinshauses in seiner weder praktisch noch sanitär günstigen Form, die eine künstlerische Gestaltung mehr oder weniger ausschliesst. Der neue Kurs hätte in erster Linie vorhandene Bedürfnisse berücksichtigen und deren Entwickelung in jeder Weise fördern müssen; seine Jünger, fast ausnahmslos junge Maler, Kinder aus dem Volke, die bedürfnislos aufgewachsen sind, kennen dagegen den Komfort und seine mannigfachen Anforderungen nicht und haben ihren architektonischen und dekorativen Sinn nur zu häufig in den Bierstuben und Cafés ausgebildet. Den Möbeln, Vorhängen, Geräten aller Art, die sich heute aller Orten bei uns auf Ausstellungen breit machen, sieht

man es daher leider nur zu oft an, dass sie der ungezügelten Phantasie von Naturburschen entsprungen sind, die durch barocke Absonderlichkeiten einander zu überbieten suchen.

Dass die geraden harten Formen, die starken Ausladungen und die scharfen Profile der Renaissance, an denen sich das Auge müde gesehen, der Körper blau gestossen hatte, aufs Strengste verbannt wurden, ist begreiflich; dass die Ornamente eingeschränkt, dass vor allem die Verhältnisse und die statische Bedeutung betont wurden, war nur zu billigen. Aber seither hat man angefangen, ähnlich wie in der Architektur, auch die Rücksicht auf die Verhältnisse absichtlich ausser Acht zu lassen und auch die Profile möglichst über Bord zu werfen; für die Ornamentik hat man, um ja nicht an altes zu erinnern, Vorbilder in der Natur gesucht, die zum Teil gar nicht in Beziehung zu bringen sind zu den Stücken, an denen sie verwandt werden, deshalb aber gerade in um so phantastischerer und verschwenderischer Weise daran angebracht werden. Je ungebildeter ein solcher junger Künstler ist, je mehr er es verachtet, die alte Kunst auch nur für die Vergangenheit anzuerkennen, um so rücksichtsloser ist er in dem leider echt deutschen Streben, seine Kunst als Privatstil auszubilden, diesen für den einzig richtigen zu halten und dafür Propaganda zu machen. Wenn man solchen Ausartungen gegenüber verächtlich von Schiffskojenstil, vom Bandwurm- und Krötenornament gesprochen hat, so war man dazu nur zu sehr berechtigt; die phantastischen Ausgeburten, die wir

jetzt aufspriessen sehen wie die Pilze nach dem Regen, verdienen solchen Spott. Obenein sind dieselben nicht einmal wirklich originell; sie scheinen nur so. Denn wenn man den Dingen etwas auf den Grund geht, so entdeckt man, dass die geschwungenen Formen doch im Rokoko und Barock ihren Ursprung haben, dass die Dekorationen sehr häufig von dort entlehnt sind, oder in der Gotik, in der romanischen Zeit, bei den Japanern, Aegyptern u. s. w. ihre Vorbilder haben und nur in wilder Verzerrung und Vermischung angewendet werden.

Der Eindruck, den uns die Kunst an der Wende des Jahrhunderts im grossen und ganzen macht, ist also kein erfreulicher: ein Gähren und Brodeln, ein Suchen und Haschen überall, Unbestimmtheit und Ungewissheit, Regellosigkeit und Formlosigkeit, die Stilwidrigkeit als Grundlage eines angeblichen neuen Stils! Das scheinen freilich keine günstigen Anzeichen für die Entwickelung im neuen Jahrhundert, zumal wenn man berücksichtigt, wie rasch und voll der neue Kurs vom ersten schüchternen Einlenken in dieses neue Fahrwasser getrieben hat, wie breit sich der Manierismus in allen Künsten macht und wie selbstbewusst und laut er auftritt. Und doch sind die Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die Wendung eingetreten ist, einer neuen, selbständigeren Richtung der Kunst durchaus günstig, und die Art, wie sie zuerst aufgetreten ist und sich namentlich bei den englischen Völkern zu beiden Seiten des

Ozeans ausgebildet hat, erscheint glücklich und entwickelungsfähig. Auch bietet schon die beinahe elementare Gewalt, mit der diese Bewegung sich Bahn gebrochen und in kürzester Zeit die Leitung errungen hat, eine gewisse Garantie für einen schliesslichen Erfolg. Es ist deshalb zu hoffen, dass jene Auswüchse und Fehler nur Kinderkrankheiten sind, deren Ursachen man rechtzeitig erkennt und die man daher glücklich überwindet. Wir werden zumal bei uns in Deutschland den Gefahren, die der weiteren Entfaltung unserer Kunst drohen, offen ins Auge zu sehen und sie gründlich zu bekämpfen suchen müssen, werden den wirklichen Talenten vor der Schar der wilden Nachahmer wieder Geltung verschaffen, der zunehmenden Unbildung und Anmassung in diesen Kreisen steuern müssen und für die Bedingungen einer gesunden Entwickelung, der jetzt noch gar zu vieles bei uns entgegensteht, zu sorgen haben. Freilich nützt die Staatshilfe für die Entwickelung der Kunst nur wenig und durch die Art, wie sie gegeben wird, wirkt sie oft geradezu hemmend; hier aber scheint sie in der That notwendig, nachdem das Kind so lange am Gängelbande geführt worden ist. Doch darf dabei nicht wieder „konservativ" vorgegangen werden, sondern man muss sich entschliessen dem Beispiel zu folgen, wie es der Grossherzog von Hessen in weitsichtiger, wahrhaft fürstlicher Weise gegeben hat.



WILHELM BODE · KUNST UND KUNSTGEWERBE